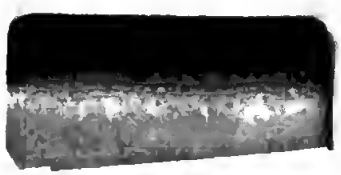
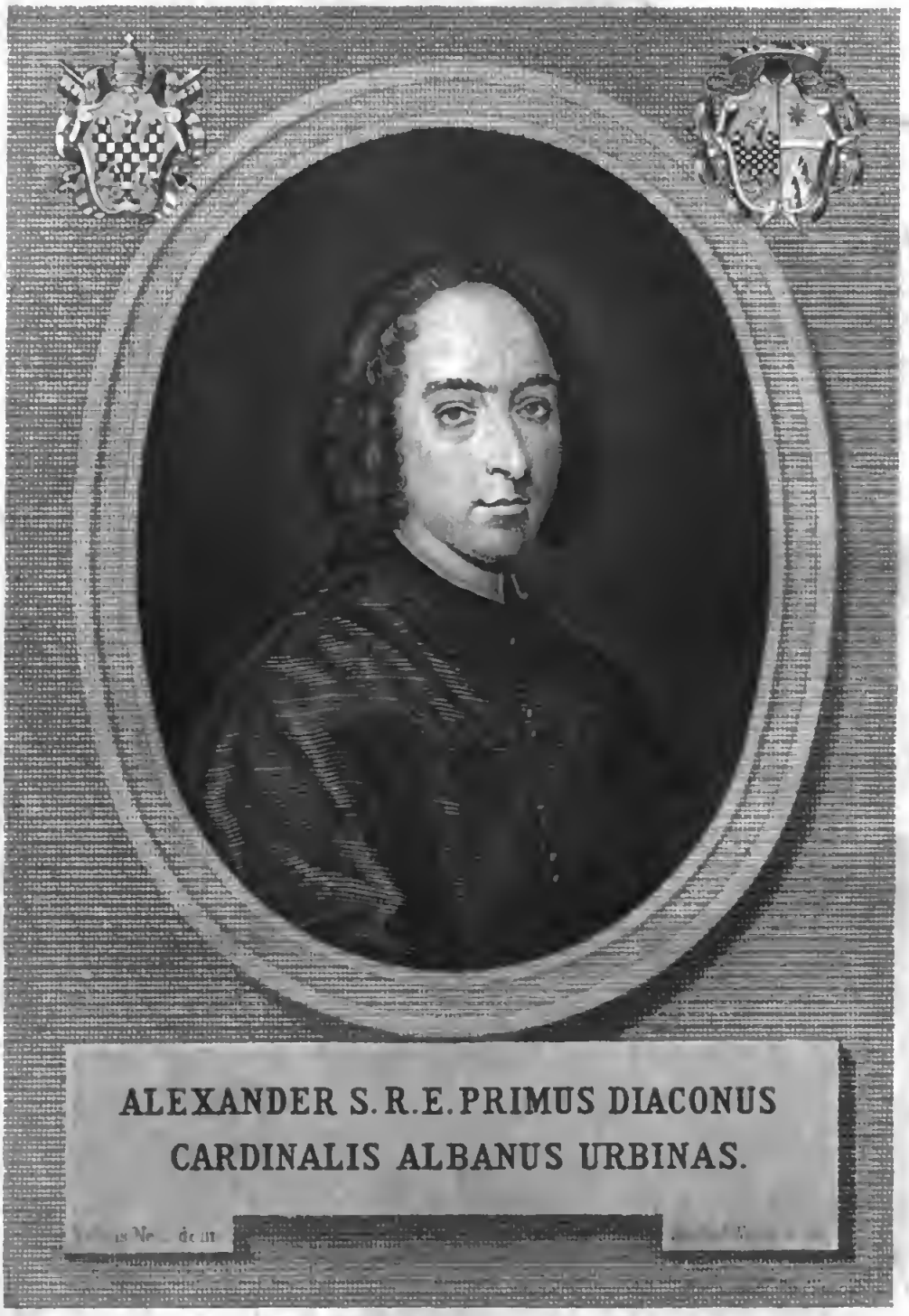
BIBLIOTECA NAZIONALE VITT. EMANUELE
201
23 G
21
ROMA

ROMA
B.V.E.



201. 23. g. 1

Digitized by Google



ALEXANDER S. R. E. PRIMUS DIACONUS
CARDINALIS ALBANUS URBINAS.

Alexander Card. Albanus

201
23 G
21

Winckelmann.

Sein Leben, ſeine Werke und ſeine Zeitgenoſſen.

Von

Carl Juſti.

Zweiter Band.

Zweite Abtheilung.

Leipzig,
Verlag von F. C. W. Vogel.
1872.

Winckelmann in Italien.

Mit Skizzen

zur

Kunst- und Gelehrtengeschichte des achtzehnten Jahrhunderts.

Nach gedruckten und handschriftlichen Quellen dargestellt

von

Carl Justi.

Zweite Abtheilung.

Leipzig,
Verlag von F. C. W. Vogel.
1872.

Vorwort.

Nach ſechs Jahren iſt es mir endlich vergönnt, die alte Schuld zu löſen. Es muß mich mit Freude und Dankbarkeit erfüllen, daß ich die wichtigere und für Leſer wie Autor angenehmere Hälfte dieſer Lebensgeſchichte nun in einer Geſtalt veröffentlichen kann, deren Idee mir bei Herausgabe des erſten Bandes wohl in unbeſtimmten Umriſſen vorſchwebte, obſchon ich damals kaum die Gunſt der Umſtände zu hoffen wagte, welche ſich zur Verwirklichung jener Idee vereinigen mußten.

Erſt in die letzten dreizehn römiſchen Jahre Winckelmanns fällt ſein wiſſenſchaftliches Lebenswerk; denn in der Dresdener Schrift von 1755 kam, wie er ſelbſt, doch wohl zu ſchroff ſagte, „nichts auf ſeine Rechnung". Mit der Analyſe ſeiner Schriften und Lehren hatte ich vor nun ſchon zehn Jahren dieſe Arbeit begonnen; alles dagegen was ſich auf Schauplatz und Nebenperſonen, Denkmäler und Zeitgenoſſen bezieht, wurde in den Jahren 1867—71 auf italieniſchem Boden geſammelt. Dieß war der bei weitem mühſamere, aber wie ich glaube, dankenswertheſte Theil der Arbeit; die Zuſtände eines Orts, den Stand eines Alterthumsfelds, eines Muſeums in einem beſtimmten Jahre anſchaulich feſtzuſtellen, die originellen Menſchen, unter welche uns der Verfolg dieſer Lebensgeſchichte verſetzt, und die ſelbſt in ihrem Vaterlande heute kaum mehr gekannt ſind, der Gegenwart wieder lebendig zu machen,*) forderte das beharrlichſte Suchen; oft lieferte das Beſte der

*) Se (gli storici) avessino considerato che con la lunghezza del tempo si spengono le città, e si perdono le memorie delle cose, e che non per altro sono scritte le istorie che per conservarle in perpetuo, sarebbono stati più diligenti a scriverle in modo, che così avessi tutte le cose innanzi agli occhi di chi nasce in una età lontana, come coloro che sono stati presenti, *che è proprio il fine della istoria.* Guicciardini, Ricordi 143.

Zufall, aber der Zufall, welcher nur dem Suchenden aufstößt. Ohne die Gelegenheit zu längerem Aufenthalt an zahlreichen großen und kleinen Orten, zu welchem mich kunsthistorische Studien, der Hauptzweck jener italienischen Reisen, veranlaßten, ohne den zweijährigen Urlaub also, für dessen Gewährung ich hiermit dem preußischen Cultusministerium meinen Dank auszusprechen mich gedrungen fühle, hätte ich auf die Ausführung dieses Theils nach jener Idee verzichten müssen.

Die Gefälligkeit und das Interesse, welches die mit der Aufsicht bibliothecarischer und archivalischer Schätze betrauten italienischen Gelehrten meinen Absichten entgegenbrachten, kann ich nicht genug rühmen; und ich betrachte es als den schönsten Nebengewinn meiner Arbeit, durch sie dieser liebenswürdigen Nation viel näher gekommen zu sein, als ohne dieß der Fall gewesen wäre. Soweit meine Erfahrung geht, dürfte man kaum irgend anderswo, nicht einmal im Vaterland, eine solche Erleichterung und zuweilen Versüßung seiner Mühen hoffen, wie in diesem „Lande der Menschlichkeit". Fast die einzige Ausnahme machte Rom, nämlich die noch in päbstlichen Händen befindlichen Institute. Es ist ein nicht genug zu beklagender Schaden für die Wissenschaft, daß die Schätze der vaticanischen Bibliothek und des Archivs nicht im September 1870 (wo es wohl ohne Consequenzen mitgegangen wäre) von den edlen Rittern, die damals die Stadt Rom befreiten, nicht den Krallen jener Drachen entzogen wurden, ehe so manche der päbstlich-jesuitischen Geschichtsfälschung unbequeme Documente beseitigt werden konnten.

Indem ich hiermit von dem Buche Abschied nehme, verabschiede ich mich zugleich von Kiel, wo es mir beschieden war, in dem verwichenen Jahre (dem einzigen leider! das ich dort weilte) dem vorliegenden Bande seine Gestalt zu geben. Nur als flüchtiger Gast lebte ich am Ufer der blauen Ostsee, das ich kaum verlassen haben würde, wenn mir nicht durch die Berufung an die Rheinuniversität die lange gewünschte Wirksamkeit als Lehrer der Kunstgeschichte eröffnet worden wäre.

Bellevue in Düsternbrook bei Kiel, den 22. October 1872.

C. Justi.

Inhaltsverzeichniß.

Erſtes Buch.

Römiſche Lehrjahre.

Seite

Erſtes Capitel. Das erſte römiſche Jahr. Erſte Abtheilung 3

§ 1. Neues Leben 3. — § 2. Von Dresden bis Rom 6. — § 3. Eindruck der Stadt 9. — § 4. Villen und Gärten des Monte Pincio 16. — § 5. Tivoli 22. — § 6. Raphael Mengs 26. — § 7. Antiquariſche Converſazion 32. — § 8. Der Statuenhof im Belvedere 35. — § 9. Ein Manuſcript über die Statuen des Belvedere 38. — § 10. Neue Bearbeitung der Beſchreibung 44. — § 11. Apollo 47. — § 12. Der Torſo des Hercules 52. — § 13. Die Gruppe des Laocoon und der ſogenannte Antinous 56. — § 14. Schluß 59. — § 15. Uebergang von den Beſchreibungen zum Syſtem 64. — § 16. Platoniſche Studien 66. — § 17. Die Abhandlung von den Ergänzungen 71. — § 18. Wiederwelt 79. — § 19. Wendung 85.

Zweites Capitel. Römiſche Gelehrtenrepublik. 88

§ 20. Der Prälat Giacomelli 88. — § 21. Der Cardinal Paſſionei 93. — § 22. Camaldoli 98. — § 23. Beim Cardinal Archinto 104. — § 24. In der Canceller ie 114. — § 25. Römiſche Converſazionen 117. — § 26. Baldani 126. — § 27. Im Collegio Romano 128. — § 28. Ein Franciscaner 132. — § 29. Paciaudi und Corſini 133. — § 30. Capitoliniſche Anſtalten für Wiſſenſchaft, Kunſt und Alterthum 138. — § 31. Architectur 146. — § 32. Der Pabſt 150.

Drittes Capitel. Erſte Reiſe nach Neapel. 155

§ 33. Anſtalten und Abſichten 155. — § 34. Von Rom nach Neapel 159. — § 35. Eindruck Neapels 160. — § 36. Am Hof von Neapel 167. — § 37. Der Graf Firmian und der Miniſter Tanucci 171. — § 38. Pater Piaggi und die Papyrus 175. — § 39. Portici und das Muſeum 180. — § 40. Die Villa des epicureiſchen Philoſophen 186. — § 41. Die Gemälde 190. — § 42. Die Grotesken 196. — § 43. Gelehrte Geſellſchaft 198. — § 44. Die Triarier parthenopeiſcher Philologie 202. — § 45. Die herculanenſiſche Academie 208. — § 46. Capo di monte 212. — § 47. Caſerta 215. — § 48. Päſtum 218.

Digitized by Google

Seite

Viertes Capitel. Florenz und das stoschische Cabinet. 222
§ 49. Das Conclave von 1758 und der neue Pabst 222. — § 50. Philipp von Stosch 227. — § 51. Der Neffe Stosch 235. — § 52. Florenz 237. — § 53. Florentiner Figuren 241. — § 54. Etruscheria 245. — § 55. Das Gemmencabinet 250. — § 56. Geschichte der Description 252. — § 57. Vollendung in Rom 258. — § 58. Aufnahme 262. — § 59. Etruscische Academie 267. — § 60. Der Abate Bracci 270. — § 61. Kleine Aufsätze für die Deutschen 274. I. Die Erfindung 276. — § 62. II. Die Schönheit 278. — § 63. III. Die Grazie 283. — § 64. Schluß 288.

Fünftes Capitel. Der Cardinal Albani. 291
§ 65. Eintritt ins albanische Haus 291. — § 66. Aus dem Leben des Cardinals Alexander 297. — § 67. Albanische Antikensammlungen 302. — § 68. Die Villa Albani 305.

Sechstes Capitel. Künste und Künstler. 312
§ 69. Neue Perspective 312. — § 70. I. Archäologische Funde 315. — § 71. II. Kunsthandel 317. — 72. III. Restauration 321. — § 73. IV. Maler 324. — § 74. Der Parnaß 330. — § 75. V. Poesie, Musik und Theater 337. — § 76. VI. Gesellschaft 341. — § 77. VII. Architectonisches 347. — § 78. Die Anmerkungen über die Baukunst der Alten 352. — § 79. Aesthetik der Baukunst 355. — § 80. Piranesi 362.

Siebtes Capitel. Zwei Reisen nach Neapel. 366
§ 81. Reisepläne 366. — § 82. Neue Herculanensia 371. — § 83. Pompei's Anfänge 375. — § 84. Villeggiatur zu Castel Gandolfo 377. — § 85. Das Sendschreiben an Brühl 380. — § 86. Zwischenact 384. — § 87. Pompei im Jahr 1764 387. — § 88. Das Theater von Resina und die „Nachrichten" 389. — Das Pasquill 393.

Zweites Buch.

Römische Meisterjahre.

Erstes Capitel. Das apostolische Antiquariat. Zweite Abtheilung. 3
§ 90. Lage und Stimmung 3. — § 91. Dresden und Braunschweig 7. — § 92. Hof und Kirche unter Clemens XIII 12. — § 93. Passionei's Ende 16. — § 94. Der Cardinal Spinelli 18. — § 95. Das Commissariat der Alterthümer 23. — § 96. Das Scrittorat an der Vaticana 27. — § 97. Constantin Ruggieri 31. — § 98. Engländer 34. — § 99. Montagu 37. — § 100. Franzosen; Watelet 40. — § 101. Die Schweizer 48. — § 102. Ein Freundschaftsparoxysmus 57. — § 103. Die Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen 60. — § 104. Angelica Kauffmann 70.

Zweites Capitel. Die Geschichte der Kunst des Alterthums. 74
I. Präliminarien. § 105. Ueberblick 74. — § 106. Vorläufer 76. — § 107. Neuere Kunstgeschichte 78. — §. 108. Winckelmanns Ansichten von italienischer Malerei 82. — § 109. Der Graf Caylus 86. — § 110. Buffon 95.

Seite

II. Entſtehung und Plan. § 111. Der erſte Entwurf (1756—59) 97. — § 112. Zweite Bearbeitung (1759—61) 104. — § 113. Idee und Methode; ſyſtematiſcher Theil 107. — § 114. Hiſtoriſcher Theil 113.

III. Aeſthetik der Sculptur. § 115. 1. Vorbetrachtungen zur Theorie der Schönheit 118. — § 116. 2. Schöne Natur 124. — § 117. 3. Perioden der Zeichnung 127. — § 118. 4. Die Schönheitslinie und die Proportionen 134. — § 119. 5. Das Ideal 142. — § 120. 6. Griechiſcher Typus 150. — § 121. 7. Character, Porträt 154. — § 122. 8. Ausdruck und Handlung 159. — § 123. 9. Supranaturalismus 167. — § 124. Schluß 175.

IV. Hiſtoriſcher Theil 179. — § 125. Von der Kunſt unter den Aegyptern 180. — § 126. Von der Kunſt unter den Phöniciern und Perſern 184. — § 127. Von der Kunſt unter den Hetruriern 186. — § 128. Urſachen des Vorzugs griechiſcher Kunſt 189. 1. Das Moderne 190. 2. Antikes 192. — § 129. Die Freiheit 195. — § 130. Epochen griechiſcher Plaſtik 198. — § 131. Der ältere Stil 200. — § 132. Der hohe Stil 202. — § 133. Die beiden Grazien 205. — § 134. Der ſchöne Stil 208. — § 135. Von der Malerei der Alten 212. — § 136. Von der Kunſt nach den äußern Umſtänden der Zeit 215. — § 137. Die Kunſt unter den Römern; Schluß 219. — § 138. Ueber Sprache und Stil 224.

V. Aufnahme und Einwirkung. § 139. Stimmen der Critik 229. — § 140. Leſſing 234. — § 141. Weg der Kunſtgeſchichte durch Europa 246. — § 142. Die Kunſt der Zeit 252.

Drittes Capitel. Nachträge und Nachklänge. 257

§ 143. Das Jahr 1764 257. — § 144. Blick auf die letzten Jahre 260. — § 145. Die Allegorie I. Entſtehung und Aufnahme 262. — § 146. II. Allegoriſcher Zeitgeſchmack 267. — § 147. III. Theorie der Allegorie 270. — § 148. IV. Allegorienregiſter 273. — § 149. Die „Anmerkungen über die Geſchichte der Kunſt" 280.

Viertes Capitel. Hohe Gäſte und Schüler. 290

§ 150. Der Antiquario nobile 290. — § 151. Nordiſche Edelleute 293. — § 152. Beziehungen zu Preußen 299. — § 153. Ruf nach Berlin 307. — § 154. Der Cardinal Stoppani 312. — § 155. La Rochefoucauld und der Graf von Stargardt 315. — § 156. Der Fürſt von Deſſau 318. — § 157. Der Erbprinz von Braunſchweig 327. — § 158. Beſuch der Frau Mengs 332.

Fünftes Capitel. Die Monumenti. 340

§ 159. Anfänge 340. — § 160. Ausführung 345. — § 161. Geſichtspunkte der Auswahl 352. — § 162. Die Kupfer 356. — § 163. Grundſätze der Auslegung 359. — § 164. Fehler in der Methode 361. — § 165. Trattato preliminare 370. — § 166. Porto d'Anzo.

Sechſtes Capitel. Vierte Reiſe nach Neapel. 380

§ 167. Neue Beziehungen im Süden 380. — § 168. Riedeſel 384. —

Seite

§ 169. Sicilien 385. — §. 170. Sir William Hamilton 388. — § 271. Die Vasen 391. — § 172. Pompei im Jahre 1767 397. — § 173. Der Ausbruch des Vesuv 402.

Siebtes Capitel. Letzte Entwürfe und letzte Reise. 406

§ 174 Neue Aussichten 406. — § 175. Der dritte Band der Monumenti 409. — § 176. Neue Ausgabe der Kunstgeschichte 412. — § 177. Characteristik der neuen Kunstgeschichte 415. — § 178. Deutsche Reisepläne 421. — § 179. Letzte Reise 426. — § 130. Ende 431.

Zweites Buch.

Römiſche Meiſterjahre.

1763—1768.

Erſtes Capitel.

Das apoſtoliſche Antiquariat.

§ 90.

Lage und Stimmung.

Wenn man beobachtet, wie in jenen dreizehn römiſchen Jahren Winckelmann ſich in ſeinem Elemente fühlte, wie Italien ihm ein zweites Vaterland geworden war, wie er nicht mit Unrecht ſein Leben von der Ueberſiedelung an datirte: ſo ſcheint uns ſeine Römerfahrt wie die Berichtigung eines Verſehens, welches das Schickſal bei ſeiner Geburt begangen hatte. Wenige Menſchen hat es gegeben und wird es geben, welchen die dortigen Dinge, Menſchen und Zuſtände eine ſo reiche Quelle vielfältigſten Genuſſes und tiefſten Behagens werden können, von der Luft, dem Wein und den Broccoli bis zu Gärten, Bergen, Meeresufern; von der marmornen bis zur lebendigen Bevölkerung. Und nicht bloß ſeine Neigungen und ſeine Idioſyncraſie, ſein Streben und Planen, auch die Fügungen des Zufalls ſchienen darauf gerichtet, ihn hier von Jahr zu Jahr feſter zu gründen; ſein Leben zeigt uns ein ſtetiges, körperliches und geiſtiges Hineinwachſen in dortiges Weſen, Anwurzeln in jenem Boden.

Amor a nullo amato amor perdona: die Neigung, die er Rom und Italien entgegenbrachte, wurde ihm vergolten. „Ich bin, durfte er ſich rühmen, geehrt und geliebt, und glaube zwar Neider, aber wenige Feinde zu haben; hingegen viele und große Freunde, und viel thätigere als in Deutſchland“. Und ſo gelang es ihm denn endlich, nach ſieben Jahren, in Rom, als öffentlicher Beamter, feſten Fuß zu faſſen. Dieſer Erfolg bewies, daß er längſt in der Gelehrtenwelt wie am Hofe ein Mann von Anſehen und Geltung war. Hohe Gönner, ſein eigenes weltkluges und tactvolles Benehmen haben dabei mitgeholfen, ein augenblickliches Zuſammentreffen günſtiger Umſtände war erforderlich, aber es wäre doch nicht geſchehen ohne die „allgemein feſtgeſetzte gute Meinung“.

Er geſtand damals, er habe der Eiferſucht der Italiener gegenüber anfänglich harte Stände gehabt: „ich bin durch viel Proben gegangen; aber ich habe mich nichts irren laſſen". Wie die mächtigſte Beredſamkeit die iſt, welche eigene Leidenſchaft in ihre Worte hineinwirft und doch die Leidenſchaft mit kalter Berechnung als Mittel verwaltet: ſo iſt die vollendete Politik die, welche in die Rolle, die man ſpielen muß, Beſtandtheile des eigenen Characters — der angeborenen Rolle — aufnimmt. Auch Winckelmanns Erfolge in der römiſchen Meinung beruhten auf der Verbindung unverſtellter Offenheit und Einfachheit, die ſeinem Character natürlich war und übrigens allen bedeutenden Menſchen eigen iſt, mit einer geſchmeidigen Accomodation an Menſchen und Zuſtände, die ihm freilich ſympathiſch, alſo verſtändlich waren. „Ich bin allezeit den geraden Weg gegangen, durch alle Feinheit der Römer mitten durch, und bin dahin gelangt, wo ich nicht gedachte. Ich kenne die Nation und weiß, wie man ſie nehmen muß... Die Demuth und Beſcheidenheit und wenig reden iſt meine Regel geweſen, und noch; aber wo es unumgänglich nöthig war, auch mit Ungeſtüm zu reden.... Man bequemte ſich nach meiner Höflichkeit in Reden und Richten, und jetzt iſt man gewohnt, zu hören, was ich gedenke... Nunmehr iſt der Weg zu allem was man hier hoffen kann offen".

Zwiſchen die zweite und dritte Reiſe nach Neapel fiel jenes Ereigniß, in ſein fünfundvierzigſtes Lebensjahr. Sehr beſcheiden war das Amt (dem bald ein zweites folgte), was das Einkommen betrifft, aber ehrenvoll und ganz für ihn gemacht. Da, ſcheint es, habe es ſeine ganze Seele durchtönen müſſen: Hier iſt mein Reiſeziel, mein Ankerplatz, die fernſte Seemark für mein ruhend Schiff.

Und doch, lenkt man den Blick zurück von jenen großen Zügen, die ſeinem Leben ihr Gepräge geben, verfolgt man jene kleinſten Theile, aus denen es ſich zuſammenſetzt, ſo wird der Vorſtellung einer von der Vorſehung gewollten und von ihm ſelbſt mitgewollten Prädeſtination für Rom alle Augenblicke widerſprochen. Der Plan der Vorſehung war es wohl, dem wir dieſe dreizehn Jahre und was darin liegt verdanken, aber er ſelbſt hat ſein möglichſtes gethan, dieſen Plan zu durchkreuzen, das mühſam begonnene Gewebe wieder aufzulöſen. Sein Bleiben in Rom erſcheint uns nur als Reſultat einer Reihe von Zufällen, die es glücklicherweiſe immer wieder vereiteln, daß er den, in drei Fällen angenommenen Rufen nach dem Norden folgt.

Wer wie dieſer Mann ein halbes Leben lang nach einem Ziele getrachtet und ihm ſolche Opfer gebracht hat, weſſen Denken, Dichten, Genießen, Forſchen, Schreiben, ſich ganz um einen beſtimmten Ort bewegt, wo er eine ſchon mit Erfolg belohnte und noch größeren verheißende Wirkſamkeit gefunden hat, um einen Ort reich an poſitiven Anregungen und frei von läſtigen Obliegenheiten: von

dem ſollte man glauben, daß er jede auch noch ſo günſtige Einladung nach auswärts wie eine Anfechtung des Argen abwehren werde. Manche meiner Leſer, die zu der Kunſtwelt irgendwelche Beziehungen haben, denen in der Atmoſphäre künſtleriſch-archäologiſchen Verkehrs wohl iſt — in einer wie die des Albaniſchen Hauſes, endlich die, welchen vergönnt war, die Freiheit und Schönheit römiſchen Lebens zu koſten, ſie werden durch nichts in dieſer Erzählung mehr befremdet ſein, als durch die wiederkehrenden Ausbrüche der Unzufriedenheit, durch die Bereitwilligkeit, jede Gelegenheit zu ergreifen, die ihn Rom entführt. Selbſt viel verwöhntere als er würden, zwiſchen eine ſolche Wahl geſtellt, leicht ſoviel Philoſophie zu ihrer Verfügung finden, um ſich mit dem hier geforderte Maaß von Entſagung zu vertragen. Wenn man weiß, welche reiche, wiſſenſchaftliche Thätigkeit mitten im vollen Zuge durch eine Trennung von Rom abgebrochen worden, und wie verzweifelt unglücklich der Menſch geworden wäre, dem muß er vorkommen wie einer, der nachtwandelnd an einem Abgrunde hergeht und von Zeit zu Zeit auf den Rand zuſchreitet, jedesmal aber noch von ſeinem Dämonium abgelenkt wird.

Das ſoll damit nicht geläugnet werden, daß ſeine Lebensphiloſophie allerdings etwas auf die Probe geſtellt wurde. Aber er hatte ja verſichert, daß ihm an Reichthum, Rang, Titeln nichts liege; — wäre es anders geweſen, ſo hätte er die Reiſeroute ſeines Lebens gewiß anders angelegt; — nun geſchah ihm wie er geglaubt hatte. Denkt man freilich an das, was die Welt ſo nennt, ſo ſollte man ihn für keinen großen Meiſter halten in der Kunſt ſein Glück zu machen. Mit vierzig Jahren beharrlicher Arbeit, raſtloſen Planens, mit ſeinem Talent, ſeiner Beweglichkeit und Unbeweglichkeit hatte er es endlich dahin gebracht, Hausabate eines Cardinals zu ſein mit zehn Scudi monatlicher Penſion und gelegentlichen Geſchenken von Fremden. „Ich bin nicht glücklich, geſteht er, nach dem gemeinen Begriff der Menſchen zu reden... Ich muß mich nothwendig gewöhnen, mit dem wenigen, welches ich richtig erhalte, auszukommen; denn ich ſehe voraus, daß die Dürftigkeit meine treue Gefährtin ſein wird, von der ich mich auch nicht trennen will". In der Neujahrsbetrachtung von 1761 gratulirt er ſich faſt, daß er „anfange ſehr gleichgültig gegen den Geſchmack zu werden", weil er nun um ſo leichter ſich „immermehr einſchränken" könne. Trotzdem ſei er zufrieden (10. April): „Ein anderer würde es in gleichen Umſtänden nicht ſein, der nämlich nicht gelernt hat, das Nothwendige von dem weniger Nothwendigen zu unterſcheiden. Ich genieße das größte menſchliche Glück, Geſundheit; was verlange ich mehr? Alles übrige ſehe ich ſehr gleichgültig an... Ich preiſe Gott daß ich Geſundheit und ein zufriedenes Herz habe, welches nicht für Geld zu kaufen iſt... O ſelige Freiheit, die ich endlich Schritt zu Schritt im völligen Genuß in Rom ſchmecken kann!" (21. Februar.)

Indeß Verſicherungen der Zufriedenheit ſind oft ebenſo bedenklich wie Verſicherungen der Ehrlichkeit. Die epictetiſchen Sentenzen erwieſen ſich doch nicht als hinreichend kräftig, jeden Wunſch einer Verbeſſerung niederzuſchlagen; und ſo ſchlingt ſich durch ſein römiſches Leben — neben den Reiſenprojecten — eine Kette von Verhandlungen mit deutſchen Höfen, die oft dem Abſchluß nahe ſind, immer aber zuletzt vereitelt werden; wenn aber dieſe deutſchen Ausſichten zuletzt zerfließen, ſo taucht in der Regel der Gedanke des Eintritts in den Prieſterſtand auf.

Dieſer Gedanke verfolgte ihn in der That von Anfang an wie eine Verſuchung: die Macht der Umgebung, das Pariathum des Laien in jenem Pfaffenreich, die Erwägung, daß dieß „l'unique chemin de s'avancer ici" ſei, lockten ihn immer wieder, mit jenem Gedanken zu ſpielen: ſobald freilich eine Gelegenheit ſich meldete, ſiegte die Antipathie. Wir hörten zu ſeiner Zeit, wie ſchon im Frühjahr 1757 ein räſonnabler Auguſtinerorden Reiz für ihn hatte: ſein Freund und Beichtvater Vasquez war ja General dieſes Ordens und Prior des Kloſters S. Agoſtino, wo die Bibliotheca Angelica ſtand. Wieder Ende 1758 glaubte er, „die traurigen Umſtände in Dresden und die weitausſehende Noth in Sachſen würden ihn nun endlich nöthigen, Meſſe zu leſen: — der Cardinal (Albani) erbietet ſich, mir das erſte vacante Beneficium, das von ihm abhängt, zu geben. Werde ich genöthigt, dieſen Schritt zu thun, Addio patria". Zwar bekennt er, die Verſtellung in dieſem Punkt — dem einzigen — „koſte weniger als man glaubt", aber wenn er daran ſollte, ſein „Haupt der Scheere zu bequemen", ſo kam immer wieder das Veto jenes Dämoniums, und ſo ſteht ſein Bild, Gott ſei Dank, wenigſtens von dieſer Fratze unentſtellt da. Einmal wollte Albani mit einer Penſion von 20 Scudi auf eine Parochie anfangen; aber „ſo wohlfeil verkaufe ich meine Freiheit nicht". Ein Canonicat an der Bocca della Verità ſchlug er aus, weil er frei bleiben wollte.

Der Abatentitel und das Abatenkleid — die er ſeit 1757 annahm — hatten damals gar nichts zu bedeuten. Es gab in Rom viele Abaten mit Frau und Kindern — einer von ihnen war ſein Freund Giovan Battiſta Visconti, der Vater Ennio Quirino's — ſie ſangen in Concerten, gaben im Parterre den Ton an, ſie ſchienen die weitaus überwiegende Mehrzahl der männlichen Bevölkerung Roms zu bilden. „Dieſe ehrwürdige Benennung, belehrt Winckelmann ſelbſt ſeine deutſchen Freunde, iſt nichts als ein unbedeutender Titel, welchen man Perſonen, die wie ich in kurzem Mantel und Kragen gehen, giebt und welche zu keinem Breviario verpflichtet. Denn ich bin der Kirche nicht geweiht, genieße auch nichts von derſelben."

§ 91.

Dresden und Braunſchweig.

Gefährlicher erklangen die Rufe aus Deutſchland, und am gefährlichſten war hier Dresden. Winckelmann lebte in Rom ſechs Jahre lang als Penſionär, und ſeit 1761 als förmlich ernannter, wenn auch noch unbeſoldeter Beamter des Hofs. Die Penſion (in den erſten drei Jahren 200, bis Neujahr 1762 hundert Thaler) kam aus der Hand des Königs; es war ſo wenig, daß er ſich nicht als Geber genannt wiſſen wollte; und doch hatte Winckelmann davon einen Nothpfennig von hundert Thalern beim Maler Maron zurückgelegt (27. Januar 1758). In Briefen von dort erhielt er den Titel Pensionaire du Roi, der ihm ſehr verdrießlich war, ſpäter wählte man das beſſer klingende Antiquaire de Sa Majesté le Roi de Pologne. Der römiſche Aufenthalt galt als eine vorübergehende Reiſe, wie man ſie öfters Künſtler (z. B. Dieterich, Caſanova, Mengs) machen ließ; und ohne den ſiebenjährigen Krieg hätte man ihn auch nicht länger als zwei Jahre dort gelaſſen. Er ſelbſt geſteht die Verpflichtung der Dankbarkeit und Schuldigkeit gegen Sachſen, ſein zweites Vaterland.

Wieviel Werth man in Sachſen auf Winckelmanns Beſitz legte, beweiſt ſchon allein die Thatſache, daß man ihn während der Kriegscalamitäten ſtets im Auge behielt. Es war jedoch nicht mehr der alte Churfürſt (dem er ſeine Reiſe verdankte), ſondern der Churprinz Friedrich Chriſtian und ſeine Gemahlin, — nebſt dem Kreiſe der nächſten Vertrauten, durch welche Winckelmann mit jenen in Fühlung blieb, beſorgt, ſich ſein Capitälchen von Gunſt zu erhalten und gelegentlich zu mehren. Außer Hagedorn alſo, der Leibarzt Bianconi und der alte Mentor des Prinzen, der Graf Wackerbarth. An Berührungspunkten würde es nicht gefehlt haben. Wer Rom ſo gründlich geſehen hatte wie der Churprinz, und in den eindrucksfähigſten Jahren, für den gab es kaum ein genußreicheres Geſpräch als mit einem jüngeren Pilger der ewigen Stadt. Wir hörten von des Prinzen Beſuch bei den Albani's; in Rom erinnerten ſich Viele noch des Eifers und der Gründlichkeit, mit der der kränkliche, achtzehnjährige junge Mann die Denkmäler der Stadt Tag für Tag, nicht wie Reiſecurioſitäten, ſondern wie in einem ernſten Lehrcurſus aufgeſucht und betrachtet hatte. Kurz vor ſeiner Abreiſe von Neapel hatten die Scavi in Reſina begonnen; er hatte für Winckelmann Empfehlungen an ſeine Schweſter, die dortige Königin geſchrieben, damit er ihm darüber berichten könne, und dieſe „räſonnirenden Relationen", mit welchen er ihn von Zeit zu Zeit auch über römiſche Entdeckungen unterhalten, hatten den Namen des Gelehrten immer wieder aufgefriſcht. Auch ſeine Auf-

ſätze in der Monatsſchrift waren, wie er hörte, ſehr huldreich aufgenommen worden.

Schon im Jahre 1757 war ihm vertraulich mitgetheilt worden, der Prinz habe ihm die Stelle eines Garde de son cabinet (Münzſammlung) beſtimmt, die bisher Hofrath Richter bekleidete und vor ihm Algarotti gehabt hatte. Dieß geſchah zu derſelben Zeit, als jener mit ſeiner Gemahlin in dem von Preußen beſetzten Dresden ſehr eingezogen lebte, auf den Umgang und Briefwechſel mit Perſonen ſeines Hofſtaats beſchränkt. Gerade zu der Zeit, als Winckelmann jene herculaniſchen Briefe und andere „ſchriftliche Aufſätze von italieniſchen Sachen die Alterthümer betreffend", nach Dresden ſchrieb, ſtarb jener Hofrath (Juni 1758). Bianconi, von dem er noch kurz vorher gemeint, „helfen werde er nicht, aber er könne ſchaden" (29. Januar 1758), bemühte ſich mit Erfolg, ihm dieſe Stelle zu verſchaffen, wenn auch erſt nach dem Frieden*). So ſah Winckelmann in jenem Sommer das Ende ſeiner welſchen Reiſe in ziemlicher Nähe und nahm ſich vor, Italien noch recht zu nützen. „Meine Umſtände bekommen ein anderes Anſehn... Dieſe Hoffnung, die man mir von Dresden aus freiwillig und ohne mein Suchen gemacht hat, verändert mein ganzes Syſtem... Es ſcheint, daß ich möchte bald zurückgerufen werden". Aber jener Frieden ſchien nie kommen zu ſollen. Als er den Antrag des Cardinal Albani erhielt, ſchien alle Hoffnung auf Sachſen zu Ende. „Leipzig, ſchreibt er den 29. September 1759 an Stoſch, ſagt man, iſt ſchon wieder übergangen. Ich muß und will mein Leben in Rom beſchließen: es mag alſo gehen wie es will, ich werde mich freuen, wenn es gut iſt, aber mich nicht todt grämen, wenn es übel ſteht. Gut kann es nicht werden". Allein in Dresden war man ſehr befremdet über dieſes Engagement, und er mußte ſich gegen den Commerzienrath Walther rechtfertigen (22. Mai 1760): „Ich verſichere Sie aufrichtig, daß ich mein Vaterland allem Glück in der Welt hätte vorziehen wollen, und auch mit mündlichem Unterricht mich allen und jedem ohne Entgeld hätte aufopfern wollen... Aber ich konnte nicht noch einige Jahre auf den Troſt Iſraels warten, wie mir angedeutet worden, und ich würde mit dem heruntergeſetzten Gehalt der mir zugedachten Stelle in der Reſidenz keine große Figur haben machen können". Er rechnet indeß darauf, für alle Fälle, wenn ihn Rom im Stiche laſſe, in Dresden „die Hoffnung ſeiner Ruhe ſicher zu haben", oder wenigſtens ſeine Penſion. „Da es ſcheinen könnte, daß es eine Perſon,

*) Bianconi ſchreibt an ſeinen Bruder Michele den 23. Juni: Spero che farò avere la sua [Richter] carica a W... di ciò non vi mostrate inteso con esso, benchè prudentemente non possa dubitare dell' esito. Und den 24. Juli: State certo (sia detto fra noi) che W. avrà il posto di Richter, ed io ne sarò la sola cagione; ma questa installazione non si farà che alla pace. Intanto badi egli a studiare, e non si dubiti di veruna cosa.

welche mächtig ist" (Heinecken, der aber bald darauf stürzte) „nicht gern sehen möchte, daß man mir künftig die mir bestimmte Stelle eines königlichen Hofraths und Antiquars in Dresden gebe, so wird man mich wenigstens mit einer hinlänglichen Pension zufrieden stellen müssen, und alsdann will ich mein Leben in Ruhe hier beschließen." —

Jetzt kamen aber noch andere Einladungen aus dem Norden. Sogar „ein Wink aus Kopenhagen" kam; Kopenhagen aber reizte ihn nicht; es „würde mich von der übrigen Welt abschneiden". Aufregender war ein Schreiben aus Braunschweig. Braunschweig lag seinem Jugendland nahe; eine demüthigende Scene aus der dunklen Zeit hatte in seiner Erinnerung eine tiefe Spur zurückgelassen, auch deshalb würde eine Rückkehr in ehrenvoll-einflußreicher Hofstellung nicht ohne Reiz gewesen sein. Der Hof Carl I (1735 † 1780) zu Braunschweig erinnerte durch königliche Pracht, durch die welsche Künstlercolonie und selbst durch die Mätressen und die Alchymie an den Hof August II. Der Herzog, ein feingebildeter, gutmüthiger, aber leichtsinniger und verschwenderischer Herr, liebte und verstand die schönen Künste; er gründete das Museum und die italienische Oper unter Leitung Niccolini's und das französische Ballet. Der Geheimrath von Feronce, der später (seit 1773) die rechte Hand des Erbprinzen und Mitregenten war, als dieser die durch seines Vaters Wirthschaft dem Bankerott nahgebrachten Finanzen des kleinen Staats mit Erfolg zu reorganisiren unternahm, war schon damals eine einflußreiche Person am Hof; ihn hatte Stosch bei seinem Besuch in Braunschweig für Winckelmann zu interessiren gewußt; in einem Brief vom 2. Mai 1761 dankt ihm dieser „für die gute Meinung gegen ihn, und dessen Bemühung einem ehrlichen Manne behülflich zu sein". Es finden sich in Paris verschiedene Entwürfe zu Briefen an Feronce, denen zufolge man verlangt hatte, Winckelmann solle direct an den Herzog schreiben, ihm seine Dienste anbieten und erklären, welche Beschäftigung er übernehmen könne. Winckelmann erwiderte, „daß er wohl annehmen, nicht aber verlangen könne: denn dieses wäre wider die Schuldigkeit und Dankbarkeit (gegen Sachsen) gehandelt, jenes aber stehe in seiner Gewalt". Er verhehlt nicht, daß ihm der Churprinz bis jetzt nur expressions vagues de grace et de protection gemacht habe. Er erbietet sich (6. Juni 1761) den (Erb-)Prinzen, „wenn er sollte nach Italien gehen wollen, durch Unterricht zuzubereiten zum wahren Verständniß des Gründlichen in den Alterthümern und in der Kunst, in Form von Sendschreiben, entweder im Deutschen oder Italienischen, und dieses richtig alle Woche... Wir könnten auf diese Art Freunde werden, denn es bindet nichts mehr, als ähnliche Neigungen".

Ueber die Leistungen, die man von ihm erwarten könne, drückt er sich folgendermaßen aus. Quant aux services que la cour ... peut attendre

de moi, je n'en saurois rien dire: ou que Vous me prenez pour lettré, ou pour savant dans littérature grecque, ou pour antiquaire, ou pour grand connoisseur en la peinture et en la sculpture et en architecture, si je possédois toutes ces qualités en un degré éminent, la cour se pouvoit tout au plus vanter d'avoir une personne distingué et unique dans son genre. Mais cela ne rend aucune utilité réelle à l'état, et l'antiquaire ou le garde de cabinet du prince est un homme dont on peut bien se passer. — Mais je pourrois être utile indépendamment de la charge, en formant dans la jeunesse le bon goût du vrai et du beau dans les beaux-arts, et c'est un talent qu' on ne peut acquérir au-delà des monts .... Après tant d'années que j'ai mises à perfectionner l'histoire de l'art, ... et après toutes les recherches que j'ai fait dans les beaux-arts, je tiens avec Socrate, qu'il est plus noble de tracer les connoissances qui embellissent et élèvent l'esprit dans l'ame des hommes que sur la carte.

Endlich entſchloß er ſich doch, den verlangten Brief an den Herzog zu ſchreiben. Aber durch den in einem der Schreiben gebrauchten Namen „Langrave" war er wunderlicher Weiſe auf die Meinung gekommen, die Einladung komme vom Hofe zu Caſſel, und er richtete die (noch auf der dortigen Stadtbibliothek vorhandene) Antwort vom 13. Juni 1761 an den Landgrafen Friedrich II von Heſſen, dieſem Fürſten bietet er ſeine Dienſte an. —

Den Vortheil brachte ihm dieſe Verhandlung, daß er nun Sachſen gegenüber etwas anſpruchsvoller auftreten konnte. Seit dem Anfang 1760 lebte der Churprinz mit ſeinem Hof in München. Er gab dem Grafen Wackerbarth durch Mengs von dem Antrag Nachricht, ohne jedoch Braunſchweig zu nennen, ja er „ließ es in Zweifel, ob es vielleicht gar der König von Preußen ſein möchte", fordernd, daß er im Fall einer Anſtellung von keinem Menſchen, Miniſter oder wer derſelbe ſei, ſondern allein von S. Hoheit eigenem Befehl abhänge und denſelben unmittelbar erhalte. Der Graf ſtarb, ehe der Brief ankam, am 3. Juli 1761; der Churprinz erbrach ihn und that ſofort einen entſcheidenden Schritt. Er ernannte Winckelmann zum Aufſeher ſeines Muſei und zu ſeinem Antiquarius, ohne Abhängigkeit von Jemand mit Genuß aller damit verknüpften Ehren und Vortheile. Es ward ihm freigeſtellt eine andere Berufung anzunehmen, wenn ihn die Noth dränge, mit der Bedingung, an ſeinen Hof zurückzukommen, wenn er gerufen werde; ſchließlich ließ er ihm ſchreiben, — „daß er ſich bemühen werde, daß ich künftig mit Vergnügen an ſeinem Hofe ſtehen ſolle".

Auch erſuchte er ihn jenen antiquariſchen Briefwechſel fortzuſetzen, und an Bianconi zu adreſſiren.

Anfangs war unſer Freund etwas aufgeregt: „nunmehr bin ich auch

kein Wisch mehr und werde künftig Herr Hofrath heißen, wie mein Vorgänger, wenn ich will".

Wäre Winckelmann diesem Rufe gefolgt, so würde er in die Nähe einer Dame gekommen sein, deren Aehnlichkeit er nach dem eigenen Bekenntniß von Italienern jenseits der Alpen vergebens gesucht hätte, und deren Dienst und Umgang für manchen alle Herrlichkeit der äußeren Dinge im Süden in Schatten gestellt haben würde. Sie kannte ihn bereits aus seinen herculanischen Briefen, die mit für sie bestimmt waren: denn es ist die Churprinzessin, Marie Antonie, eine bayrische Prinzessin, eine der bedeutendsten und interessantesten Fürstinnen des Jahrhunderts (geb. 1724, vermählt 1747 † 1780). Algarotti in seinen Briefen an den Abate Pasquini zu Siena kann kaum Worte der Bewunderung finden für eine deutsche Prinzessin, die italienische Verse macht, mit denen keine Verse italienischer Fürstinnen den Vergleich aushalten; sie ist erschienen um zu zeigen, daß auch unsere Zeit ihre Vittoria Colonna, ihre Gambara hat, eine Tochter Apollo's, die dem Parnaß mehr Ehre macht als alle neun Musen zusammen. Sie war es, von der Friedrich der Große schrieb (7. Januar 1766): Je ne vois qu' une personne en Saxe à la quelle j'ai voué mon admiration, il n' y a que Vous, madame, tout le reste ne m'est rien. Von Person zwar war sie allerdings nicht gerade durch Reize des Geschlechts ausgezeichnet, „die größte und robusteste Dame in Dresden", männlich in ihren Gewohnheiten und Erholungen, verwegen bis zur Etourderie, sodaß sie nur durch stets wiederholte Wunder schweren Verletzungen und dem Tode zu entgehen schien. Aber sie bezauberte durch die Lebhaftigkeit und den Geist ihrer Unterhaltung; sie erwarb sich die Bewunderung der Anspruchvollsten, den Enthusiasmus der Critischesten durch ihre künstlerischen Leistungen; ein außerordentliches, fast allseitiges Talent hatte sie in der Schule der ersten Meister, eines Scarlatti und Hasse, und durch ihre Energie weit über das Maaß des Dilettantismus hinaus ausgebildet. Sie sang mit einer zwar schwachen, aber vollkommnen und im Stil der besten Zeit ausgebildeten Stimme; sie dichtete und componirte Oratorien, Cantaten und zwei Opern, Talestris die Amazonenkönigin und den Trionfo della fedeltà, worüber ihr Friedrich schrieb, daß sie allein Werke zu liefern im Stande sei, die Hasse und Metastasio nur in Gesellschaft zu geben vermöchten. Als der König ihr einst von einem neuen Sänger seiner Oper, Concialini schrieb und dessen bei Italienern seltene, gute Action lobte, konnte sie ihm erwidern, daß er ihre Schule in jenem Künstler gelobt habe, da sie ihn gebildet. Sie malte auch in Pastell, z. B. ihr eignes Bild, und die Reorganisation der Academie der bildenden Künste fällt in die Zeit, wo sie die Verwaltung, das Finanzwesen und die Verhandlungen mit den auswärtigen Höfen leitete. —

Vor der Hand trat jedoch in Winckelmanns Lage keine Aenderung ein. „Da die Stelle nicht unter drei Jahren, nach geſchloſſenem Frieden, beſetzt werden wird, und auch jene Abſichten vielleicht auf entfernte Zeiten gehen, ſo könnte vielleicht beides zu ſpät ſein, denn man ſucht mich hier zu behalten“ (15. Auguſt). Und im November lautet es noch herabgeſtimmter: „Unterdeſſen ſehe ich ein, daß es Zeit gebraucht, ehe man überflüſſige Leute mit Koſten kommen läßt, wir ſehen auch noch dem Krieg kein Ende, und es ahnt mir, ich werde in Rom mein Leben kümmerlich aber zufrieden beſchließen“. Wirklich war es dieſer Moment der Retardation, wo die Gelegenheit zu einer öffentlichen Anſtellung in Rom eintrat und ergriffen ward. —

Dieſen Einladungen gegenüber ſcheint eine kurz darauf wahrſcheinlich durch den Grafen Firmian gekommene Offerte aus Wien wenig Reiz für ihn gehabt zu haben. Jene rühmliche Anzeige der Deſcription im Journal étranger hatte auch dort auf ihn „aufmerkſam gemacht“, und es wurde ihm „von weitem ein Antrag gemacht, auf welchen er ſeine Bedingungen gab“. Dieſer Antrag kam von dem prachtliebenden Erzbiſchof (ſeit 1757) Migazzi (einem Valtelliner, geb. 1714), der Rom als Auditor der Rota (1746—51) kennen gelernt hatte, und ſpäter als Geſandter in Madrid den Tractat von Aranjuez mit dem ſpaniſchen und ſardiniſchen Hof abſchloß (1752). Fünfhundert Gulden völlig freies Gehalt ſollte er haben, wenn er zur Geſellſchaft zu ihm gehen wolle. Er lehnte ab und ſchrieb Firmian ſeine Gründe.

§ 92.

Hof und Kirche unter Clemens XIII.

Wer die Chronologie vergeſſen hätte und von Winckelmann in Rom, von den Päbſten des Jahrhunderts der Aufklärung und von jenem als apoſtoliſchem Beamten läſe, dem würden ſogleich die einſt hochgefeierten Namen der humanen Päbſte, der Lambertini, Ganganelli, Braſchi beifallen. Aber die bizarre Zufallslaune hat es gefügt, daß es gerade die dunkelſte Zeit päbſtlicher Politik war, die Jahre des trotzigen deſperaten Kampfes mit den Kronen um eine dem Untergang geweihte Sache — die Jahre Clemens XIII, wo dem Gründer der Archäologie vom heiligen Stuhl Anerkennungen mancher Art zu Theil wurden.

Die welthiſtoriſchen Kämpfe, welche den Inhalt alles deſſen bilden, was damals aus Rom und über Rom geſchrieben wurde, ſind der Hintergrund, auf dem ſich die ſchriftſtelleriſch ſo fruchtbaren letzten zehn Jahre unſeres Landsmanns in der heiligen Stadt bewegten. Er vermied es ſich um dieſe Kämpfe zu bekümmern und davon zu ſchreiben, theils aus Gleichgültigkeit, theils weil er ſeit 1760 dem Hofe des Nepoten und dem Pabſt ſelbſt näher-

gekommen war; seitdem mußte seine Sprache in diesen Dingen jene Zurückhaltung beobachten, die auf so schlüpfrigem Boden bei jedem von selbst sich einstellt.

Clemens XIII hatte einen guten Kopf für Geschäfte, und im Verkehr die insinuanten Formen des Venezianers. Er war ein vortrefflicher Bischof, aber kein Pabst, und er wußte es. Ihn drückte außer ängstlicher Frömmigkeit eine so demüthige Bescheidenheit, ein so tiefes Mißtrauen in sich selbst, daß er vorausbestimmt war, wie Benedict XIII, sammt Staat und Kirche einem herrschsüchtigen Minister in die Hände zu fallen. Diesen fand er denn auch nach Archinto's Tod in dem Florentiner Torrigiani. Ein hartnäckiger, heftiger, gewaltthätiger Mann, feroce wie Bonifaz VIII nennt ihn Tanucci, ohne dessen Gelehrsamkeit, so rauh und grob, wie der Pabst gütig und höflich war; der bald in allen Zweigen selbstherrisch waltete und dem verzagten, ungewissen Geist des Pabstes sich unentbehrlich machte. Er überzeugte den Cardinalnepoten, daß er sich durch Betheiligung an den Geschäften in diesen schweren Zeitläuften den Haß der Stadt, der Cardinäle, der Höfe zuziehen werde und noch größeres Unheil beim Ableben des Oheims, daß er *ihm* daher die Last dieser odiosità abtreten müsse, die er aus Liebe zu Neffe und Onkel gern sich aufbürden wolle. Selbst Cardinäle und Gesandte litten unter seinen Zornausbrüchen, die er Offenheit nannte; ein Gesandter sagte, er befehle sich vor jeder Audienz Gott, daß er ihn mit Langmuth waffne, um alle seine Impertinenzen ruhig hinzunehmen. Im Jahre 1767 ersuchten sämmtliche Gesandte den Staatssecretär um Festsetzung bestimmter Stunden für Audienzen, weil sie es müde waren, Stunden lang in Torrigiani's Antecamera zu sitzen; er schlug es ab, und so stellten sie ihr Erscheinen im Palast ein.

Aber Clemens XIII und sein Minister waren bestimmt, die antijesuitische Stimmung der katholischen Welt zu reizen und bis zu dem Grad zu erbittern, der erreicht werden mußte, um die Aufhebung des Ordens zu wagen. Clemens XIII, schreibt Bianconi, hat in wenigen Jahren alles das Ansehen verloren, welches seine Vorgänger Jahrhunderte von Arbeit und Politik gekostet hatte.

Die Freigeisterei erhob ihr Haupt höher denn je. Damals unterzeichnete Voltaire seine Briefe häufiger mit den Worten Ecr. linf. Auf einen und denselben Tag, den 3. September 1759, fiel die Verdammung der Encyclopädie und die Verbannung der Jesuiten aus Portugal. Am 17. April 1761 reichte der Abbé Chauvelin beim Pariser Parlament die erste Anklage gegen die Constitution der Gesellschaft Jesu ein, als der guten Ordnung und Zucht der Kirche und den Maximen des Königreichs entgegen. Am 3. September 1762 antwortete der Pabst mit dem ersten Breve an die französischen

Cardinäle zu Gunſten der Jeſuiten, die er für den der Kirche nützlichſten Orden achtete, und erklärte im geheimen Conſiſtorio die Beſchlüſſe des Parlaments für null und nichtig.

„Von den Händeln, ſo ſchreibt Winckelmann 1760, eines kindiſchen Pabſtes und thörichter Prieſter mit mächtigeren und geſcheiteren als ſie ſind, glaube ich, wird Ihnen wenig gedient ſein, ich würde dieſelben auch entweder verkehrt oder nur halbwahr ſchreiben.... **Das Pfaffenreich nähert ſich ſeinem Sturz und Untergang auf allen Seiten,** und man befürchtet ſchon hier, daß das Haus Oeſterreich, wenn es ſollte Frieden bekommen, dem Pabſte Ferrara nehmen werde; ja die Cardinäle ſelbſt prophezeien, daß in dreißig Jahren der Pabſt nichts mehr außer den Ringmauern von Rom werde zu ſagen haben“*). Aber ſolche Dinge ſterben eines langſamen Todes. So ſehen wir oft Menſchen, denen ſeit Jahren das Todesgift in allen Gefäßen kreiſt, mit der Dauerhaftigkeit einer Mumie der Gnade der Auflöſung widerſtreben und am ſchlüpfrigen Saum des ihnen längſt gähnenden Schlunds ſich feſtklammern, in den ringsum die Lebensvollen und Lebenswürdigen hinab gleiten. „Der Pabſt, ſchrieb Friedrich der Große an d'Alembert, kommt mir vor wie ein alter Seiltänzer, qui voulant refaire les tours de sa jeunesse se casse le cou. Gleichwie Rom, ſo hoffte Tanucci (1761), mit ſeinem Schatten von Wiſſen und mit der Ignoranz der Jahrhunderte einſt ſeinen Wunderbau aufgerichtet hat, ſo wird derſelbige zu Grund gehen durch die Unwiſſenheit der Kirche und durch die Wiſſenſchaft der Weltlichen, weil unumquidque dissolvitur eodem modo quo colligatum est. Und ſpottend erwidert ihm der Abate Galiani: Es iſt das Privileg Roms ſich für die ewige Stadt zu halten. Das alte hatte die Augurien des Gottes Terminus und der Göttin Fortuna, das neue hat die Pforten der Hölle auf die es ſehr baut; Selbſtvertrauen iſt ja die innerſte Qualität aller ungeſchickten (inetti) Fürſten.

Die Gewiſſenhaftigkeit des Pabſtes griff ſogar in die Vergnügungen der Römer ein, an denen doch die ganze Welt, wenigſtens die reiſende, ſelbſt die ketzeriſche, ein Intereſſe hat. Er verbot die öffentlichen Bälle beim Carneval, der ganz melancholiſch wurde; und die Römer hätten nun faſt gewünſcht, daß der alte Proſpero, der Späße ſo gut machte wie verſtand, doch die Jahre des heiligen Peters erreicht hätte. Im Jahre 1762 ſetzte Rom, Italien und die katholiſche Welt die Frage in Aufregung, ob der Carneval am Montag geſchloſſen werden müſſe, da auf den Dienſtag die Vigilie des Apoſtels

*) La machina, amico, va in rovina (io parlo di quella de' preti), in cinquant' anni non vi varà forse nè papa, nè prete. La fermentazione è arrivata all' orlo della pila, che bolla a scroscio (per parlar toscano), e Roma diventerà un deserto. 26. Februar 1768.

Matthias fiel. Der h. Apoſtel Matthias hat hauptſächlich dadurch in die Kirchengeſchichte eingegriffen, daß ſein Tag ſich öfters ſtörend in den Schluß des Carnevals legte. Benedict XIV pflegte den Erſatzapoſtel ohne Umſtände in die Faſten zu verſetzen; und um dieſen Diſpens bat jetzt der König von Hiſpanien, der am letzten Tag des Carneval ein prachtvolles Hoffeſt zu geben pflegte, und der Erzbiſchof von Neapel, der einen Agenten ſandte, weil er ſich vor dem ſüßen Pöbel von Neapel fürchtete. Der Cardinal Spinelli unterſtützte das Geſuch; der Pabſt berief die Congregation des heiligen Uffiz, auf deſſen einmüthiges Zureden (et tu Brute?) er geneigt ſchien, nachzugeben; als aber der Agent bei dem Cardinalnepoten die Entſcheidung abholte, ſtand am Rand des Memorials, non si concede.

Damit hingen denn auch einige Reformen zuſammen, welche die alten Götter moraliſiren ſollten. „Dieſe Woche (Februar 1760) wird man dem Apollo, dem Laocoon und den übrigen Statuen im Belvedere ein Blech vorhängen, vermittelſt eines Drahts um die Hüfte; vermuthlich wird es auch an die Statuen im Campidoglio kommen. Eine eſelsmäßigere Regierung iſt kaum in Rom geweſen, wie die jetzige iſt... Bouchard fängt an mit Leinwand zu handeln, weil jetzo, da die Dummheit und die eſelsmäßige Einfalt auf dem Throne ſitzt, kein Menſch Bücher kauft"*). Er wollte damals etwas aufſetzen „von den Schickſalen der Werke des Alterthums zu unſern Zeiten."

Der einſt ſo furchtbare Orden war jetzt in der Wahl eines Opfers zur Ehre Gottes auf Rom beſchränkt, und mußte mit einem armen Buchhändler vorlieb nehmen. Es war Winckelmanns Freund Pagliarini, der ein antijeſuitiſches Pasquill I lupi smascherati gedruckt hatte, doch nicht in ſeiner Officin, ſondern beim portugieſiſchen Geſandten Almada, deſſen Archivar er war; auch ſollte er ausländiſche Druckſachen gegen den Orden verſchrieben haben. Torrigiani ließ ihn ins Gefängniß werfen und ſeine Druckerei ſchließen.

„Man hat ihn, ſchreibt Winckelmann den 3. Januar 1761, gebunden aus ſeinem Hauſe geführt, da er kaum von einer gefährlichen Krankheit ſich in etwas erholt hatte, und er ſitzt ſchon einen Monat, ohne jemanden ſehen noch ſprechen zu können. Man kann nicht hinter die Wahrheit kommen; er

*) Li avvanzi dell' arte statuaria antica corrono ora più che mai risico d'essere trattati col zelo di S. Gregorio e di Adriano sesto. S. S. à fatto ricuoprire con grembiali dipinti tutta la parte nobile de' putti e angiolini di Ciro Ferri e di Maratta nel palazzo, e le statue nel Belvedere, l'Apollo e Laocoonte etc. restano come Adamo di Alberto Durero colla foglia di latta appesa, non ostante che la Sua Scrupulosità non le vedrà mai. Non è poco che non le abbia fatte castrare all' uso di serraglio del Gran Turco. Il Sig. Card. Albani vi si conforma in tanto che non fa rimettere i cotali troncati alle statue che fa ristaurare, ma senza coglioni non le vuole. Winckelmann an Bianconi 1. Sept. 1758.

war mein Freund, und ich nehme unendlich viel Antheil an ſeinem Unglück". Der Jeſuitengeneral verlangte, daß Pagliarini nach den alten Geſetzen Roms gerichtet werde, welche auf den Druck von Satiren die Galeren ſetzten. Es wurde beſchloſſen, jedenfalls die Sentenz zu verhängen, um ihn mit der Infamie der Strafe zu brandmarken. Im November wurde er wirklich zu ſieben Jahren Galeren verdammt, „welches ſo gut iſt als der Tod, in der tödtlichen Luft am Meer. Man glaubt aber, er werde vom Pabſte Gnade erhalten. Gott laſſe keinen Menſchen in der unbarmherzigen Prieſter Hände gerathen! Genus implacabile vatum!" Tanucci bat für ihn bei Torrigiani. Die Strafe wurde nach gethanem Fußfall vom Pabſte aufgehoben. Er hatte vier Monden unter Strolchen im Kerker geſteckt. Tanucci wies den Cardinal Orſini an, ihn mit allem Nöthigen verſehen nach Neapel zu befördern; König Carl wolle ihm alles erſetzen. Der Geſandte Portugals theilte ihm dort mit, daß ihn ſein König zum portugieſiſchen Edelmann und Legationsſecretär mit lebenslänglicher Penſion gemacht habe, außer Schadenerſatz und einer Summe für Equipage und Dienerſchaft. Damals ſagte man, „Bourbonenhaß und keine Vergebung" ſei der Jeſuiten elftes Gebot; laut und heftig erſcholl von allen Punkten der katholiſchen Welt zum Vatican der Ruf nach ihrer Vernichtung.*)

§ 93.

Paſſionei's Ende.

Und während der General Ricci ſolchergeſtalt in Rom tobte, was machte unſer alter Freund Paſſionei? von dem man ſich zuflüſterte, daß er der Autor der entlarvten Wölfe ſei; der ſämmtliche antijeſuitiſche Satiren und Kupfer aufhob und der die Bulle ihrer Unterdrückung — ſeinen eatoniſchen Refrain — ſtets im Brevier mit ſich führen ſollte? Ach! zu ſeiner Zeit war ihre Stunde noch nicht gekommen. —

---

*) Im Jahre 1760 circulirte in Rom eine „Sequenz", in der dem Pabſt vorgehalten wird:

Di tal razza la sementa
Esser deve affato spenta:
Guai di novo, se fomenta! — —

Non si prenda sonnolenza,
Nè idea falsa di clemenza,
Nemmen scrupol di coscienza. —

Pon con gente sì esecranda
Tua natia pietà da banda
E al supplizio ormai la manda. —

Chè se indugi, oh Dio ch' aspetto!
Chè verran fino al tuo letto
A strapparti il cor dal petto.

Son maligni, son possenti,
E forz' è che tu paventi
Finchè affatto non sian spenti.

Mai perdona a questa gente
Di reo cor, d' iniqua mente:
Dei perciò ridurla a niente.

Winckelmann war ſeit der Verbindung mit Albani, für deſſen Feind Paſſionei galt, etwas mit dem Paſcha von Foſſombrone auseinandergekommen. Er hörte in Florenz, daß dieſer „ſehr empfindlich" über das Engagement ſei: — „ich bin mir aber der nächſte, und will nicht als ein Pedant meine Zeit verlieren!" Am 23. October 1759 beſuchte er ihn noch einmal „in aller Eile" auf Camaldoli, aß auch noch manchmal bei ihm. Aber ſeit 1760 zog er ſich zurück, angeblich „um nicht glauben zu machen, daß ich andere nöthig habe; — — und es ſoll Niemand ſich rühmen, daß ich ſeit einigen Monaten eine Cioccolata von Jemand angenommen hätte". Im Februar 1761 indeß verliert Paſſionei noch einmal einen ſchönen Dante an ihn in Folge einer Wette, daß er das martorelliſche Dintenfaß durch Fragianni bekommen wolle.

Zu jener Zeit ward gegen einen Katechismus (Exposition de la doctrine chrétienne) des P. Méſenguy aus Beauvais von den Jeſuiten beim heiligen Stuhl Klage erhoben und eine Congregation zu deſſen Prüfung niedergeſetzt. Paſſionei nahm ſich des nach Janſenismus riechenden Buches mit bekanntem Eifer an, als er aber ſah daß er überſtimmt werden würde, verließ er den Quirinal, um fern vom Hof im Eremo zu grollen. Bald vernahm er, daß der Pabſt dem Jeſuiten Lazzarini die Anfertigung des Verdammungsbreve übertragen habe. Er wollte es nicht glauben. Aber am 15. Juni 1761 erhielt er, ſo erzählt Mouſignor Garampi in einem Brief an Olivieri vom 17. Juni, eine trockene Ambaſciata, das Breve zu unterzeichnen, bei Vermeidung des Unwillens Seiner Heiligkeit (S. S. se ne sarebbe risentita). Er zögerte einige Zeit; da aber das Breve umgehend zurückfolgen ſollte, und der Kutſcher unten wartete, ſo unterſchrieb er, aus Furcht ſein Secretariat zu verlieren. „Aber den ganzen Tag über dauerte ein ſo heftiger Zorn, daß am nächſten Morgen ein Anfang von Apoplexie ſich zeigte, er weigerte ſich einen Aderlaß zu nehmen und verlor am Abend die Sprache". Dramatiſcher iſt folgender Bericht. Als er mit dem Cardinal Sciarra und dem Prinzen von Paleſtrina an Tafel ſaß, erſchien der Subſtitutus Brevium und übergab den Act mit dem Befehl zu unterſchreiben. Es traf ihn wie ein Donnerſchlag; er verſank in ein langes, tödtliches Schweigen; dann fuhr er auf und ſtürzte aus dem Zimmer. Der Servite Baldoriotti ging ihm nach, — ein alter Pfaffe, der Macht über ihn hatte und ihn herumzukriegen ausgewählt war. Er quälte ihn, bis er nachgab. Der Cardinal Scanderbeg ergriff die Feder, unterzeichnete das Breve, ohne es eines Blickes zu würdigen, mit Schluchzen, und ſchleuderte die Feder fort mit den Worten: E' fatto della Santa Sede! Das waren ſeine letzten Worte, von krampfhaften Zuckungen ward er ergriffen, denen ein Schlag folgte: die linke Seite und die Zunge waren gelähmt. Seitdem kehrte nur in Zwiſchenräumen das Be-

wußtſein wieder; er ſtarb am 5. Juli und liegt begraben in ſeiner Titularkirche S. Bernardo in den dioclezianiſchen Thermen.

Bei der Kunde dieſes Todes war Jubel unter der Heerde des heiligen Inigo, „der heilige Ignazius, flüſterte man ſich lächelnd zu, hat einen langen Arm!" „In ihm, ſchreibt Lami, geht eine große Stütze der Wahrheit verloren". Um dieſelbe Zeit ſtarben noch zwei andere gelehrte und gemäßigte Cardinäle und es hieß: wann wird die Kirche wieder Leute haben wie Orſi, Tamburini, Paſſionei? Wir hoffen nicht ſie zu erleben, vielleicht erſt unſere ſpäten Enkel.

Von Paſſionei's Bibliothek ſagte man anfangs, der Pabſt wolle ſie kaufen und im Quirinal zum öffentlichen Gebrauch ſtehen laſſen. Er verbot etwas daraus zu entfremden, die Corſini's ſollten einige Manuſcripte für ſich gerettet haben. „Ich kenne dieſelbe beſſer als irgend jemand, ſchreibt Winckelmann, und es würde ein Verluſt für mich ſein, wenn dieſelbe außer Rom ginge". Mit der Vaticana vereinigt, wäre ſie freilich „ſo gut als vergraben". Paciaudi, der gerade den Auftrag erhalten hatte, eine neue Bibliothek für Parma zu ſchaffen als Erſatz für die nach Neapel gegangene Farneſiſche, verhandelte ebenfalls mit den Erben. Endlich kaufte ſie der Auguſtinergeneral Vasquez und vereinigte ſie mit der Bibliothek bei S. Agoſtino, die von ihrem Gründer, dem Prälaten Angelo Rocca (1545 † 1620) Angelica heißt. Die Kupferſtichſammlung erwarb der Cardinal Sciarra für die Kaiſerin.

Winckelmann empfand dieſen Tod als „einen großen Verluſt". „Ich habe einen großen Freund in ihm verloren, und Herr Uſteri kann bezeugen, wie lieb er mich hatte". Aber Albani wurde Paſſionei's Nachfolger an der Vaticana, und dieß eröffnete ſeinem Freund den Weg zu der päbſtlichen Bibliothek.

§ 94.

Der Cardinal Spinelli.

Nach Paſſionei's Hingang hielten die Jeſuiten für ihren bedeutendſten Feind im heiligen Colleg den Neapolitaner Joſeph Spinelli; jedenfalls war er nun der bedeutendſte Cardinal. Er begegnet uns in Winckelmanns Briefen erſt Ende 1762; aber die Bekanntſchaft war viel älter. Vielleicht ward ſie vermittelt durch Paſſionei, der Spinelli hochhielt (und er war mit ſeiner Hochachtung ſehr ſparſam); vielleicht auch durch Paciaudi. Dieſer hatte mit dem Cardinal viele Jahre zuſammengelebt, als ſein unzertrennlicher Begleiter auf der Villa in Torre del greco, in den Bädern und auf ſeinen amtlichen Reiſen im Königreich und im Kirchenſtaat. Als er nach Parma ging, wurde Winckelmann vielleicht zum Erſatz herangezogen. Für Spinelli war es Be-

dürfniß, ſolche rührige Gelehrte in ſeiner Nähe zu haben, er fand ein Vergnügen darin, ſich ausführlich von ihren Forſchungen (die er oft ſelbſt anregte) erzählen zu laſſen. So lud er im Jahre 1757 den bekannten Etruscologen Paſſeri zu ſich, indem er ihm, bloß für den Genuß ſeiner Unterhaltung, Haus, Tiſch, Bedienung, Caroſſe und Reiſekoſten anbot. Barthélemy rechnete die in Spinelli's Geſellſchaft verbrachten Stunden zu ſeinen angenehmſten römiſchen Erinnerungen.

„Vierzehn Tage nach dem neuen Jahre, ſchreibt Winckelmann am 1. Januar 1763, werde ich mit dem Herrn Cardinal Spinelli auf ebenſoviel Tage nach Oſtia am Meere in deſſen Bisthum gehen und hoffe in Geſellſchaft dieſes vernünftigen Mannes, welcher mir nicht weniger als mein Herr (der ihm feind iſt) wohl will, vergnügt zu ſein. Er will daſelbſt auf meine Angaben graben laſſen, und vielleicht bin ich ſo glücklich etwas zu finden". Er kam am 16. zurück und ſchrieb: „Ich bin in Oſtia die zehn Tage des Carneval, nebſt den Patres Jacquier und Le Sueur, mit dem Cardinal Spinelli ſehr vergnügt geweſen... In den Ruinen des alten Oſtia ließ ich verſchiedene Verſuche mit Nachgrabungen machen, und wenn wir künftiges Jahr wieder dahin kommen, ſoll die Arbeit wieder vorgenommen werden.... Ich habe eines der größten Basreliefs in der Welt daſelbſt entdeckt, welches zugleich eines der ſeltenſten und ſchönſten iſt: denn es ſtellt den Theſeus vor, wie er die Schuhe und den Degen ſeines Vaters findet, in ſieben Figuren. Ich habe es für mein italieniſches Werk gezeichnet". Dieſes Relief kam in die Villa Albani. Dabei brachte ihn zum zweitenmale ſeine antiquariſche Neugier in Lebensgefahr. „Ich begab mich mit bloßen Füßen in eine Grotte voll Waſſer, um ihre Conſtruction genau zu unterſuchen; da mir das Waſſer bis an die Knie reichte, ging ich wieder hinaus und zog mich ganz aus. Ich begab mich nun noch einmal an meine Unterſuchung, als ich aber in einen engen Gang gerieth, wo das Waſſer höher war als ich ſelbſt, ſo löſchte die Fackel im Waſſer aus, und nur mit vieler Mühe konnte mir der außerhalb der Grotte ſtehende Bediente wieder heraushelfen". Noch ſpät erinnerte er ſich gern der kurzen Zeit des Umgangs mit dieſem ſonſt nicht eben zugänglichen Mann, jener Tage, als er unter den Wenigen war, „mit welchen er die Landluſt außer Rom genoß".

Joſeph Spinelli ſtammte aus einer alten ſüditalieniſchen Adelsfamilie, ſeine Mutter war eine Imperiali, und ſein Oheim der bekannte Cardinal Joſeph Renato Imperiali, von dem die große Bibliothek dieſes Namens in Rom ſtammte. Ein Vetter von ihm war der Prinz von Tarſia in Neapel, in deſſen mit einem Aufwand von 120,000 Ducaten gegründeter Bibliothek „die Vergoldungen mehr als die Bücher koſteten, und gerade Linien nicht exiſtirten".

Hört man von den früheren Thaten dieſes Kirchenfürſten, ſo wundert man ſich, Winckelmann in ſeiner Geſellſchaft zu finden, wenn man nicht gar an der Identität des brüſſeler Nuntius und des neapeler Erzbiſchofs mit dieſem „vernünftigen Mann" zweifelt. Denn ſeine Vergangenheit war die eines Zeloten. In Flandern war er es, der den berühmten Bernhard van Espen wegen Beziehungen zu dem janſeniſtiſchen Biſchof von Utrecht von ſeinem Katheder in Löwen vertrieb, und die Annahme der Bulle Unigenitus als Bedingung der Ertheilung von Lehrſtühlen oder Pfründen durchſetzte. Er erwirkte bei den Generalſtaaten die Zulaſſung zweier apoſtoliſcher Vicare für die Miſſionen in Belgien und Herzogenbuſch, und hetzte den Churfürſten von der Pfalz gegen den Heidelberger Catechismus und gegen ſeine reformirten Unterthanen. Als Erzbiſchof von Neapel (ſeit 1734) war er ſechzehn Jahre lang durch Stiftung von Lehranſtalten, Academien, Viſitationen eifrig thätig für Bildung und Zucht ſeines Clerus und ſeiner Diöceſanen. Als Curioſität hat die Geſchichte der neapolitaniſchen Kirche von ihm aufbewahrt, daß er auch einmal gepredigt hat, ſehr gehaltvoll, und da er ohne Uebung war, nach mühſamem Memoriren. Er gab dem Chor der Metropolitankirche ſeine jetzige barocke Geſtalt; die in der Glorie ſchwebende Aſſunta iſt von Bracci.

Spinelli erlangte großen Einfluß am Hofe Carl III und in Folge davon viele Feinde. Die Zerwürfniſſe zwiſchen dem heiligen Vater und dem katholiſchen König in Folge der ſpaniſchen Werbungen von 1737, als der Cardinal Acquaviva mit allen Spaniern und Neapolitanern Rom verließ, hatte Spinelli glücklich beigelegt. Man ſprach 1750 in Rom von der Gründung einer Primazia in Neapel, als oberſten Appellhofs für die Biſchöfe beider Sicilien. Da bereitete er ſich durch einen unbeſonnenen, natürlich von Rom aus eingegebenen Schritt ſeinen Sturz. Längſt machte ihm der wachſende Unglaube Sorgen; er ängſtigte den König mit Erzählungen von den vielen tauſend Atheiſten und noch mehr Ketzern, die in Neapel verborgen ſein ſollten. Er verfolgte das Haupt der dortigen Aufklärung, den Abate Genoveſi; endlich ließ er zwei Prieſter im erzbiſchöflichen Gefängniß einkerkern, mit dem Gebot ihre Irrthümer abzuſchwören. Er hielt den Moment einer Aufregung des religiöſen Fanatismus für geeignet, das heilige Amt in Neapel einzuführen. Er ernannte die Räthe und Notare; er ließ ein Siegel für die Proceſſe anfertigen, und über die Thür des dazu auserſehenen Hauſes die Worte ſetzen Santo Uffizio. Dieſen Namen nun hat das Volk von Neapel nie ertragen können: Bürgerkriege ſind darüber geführt worden, mit großen Opfern hat man dieſe Freiheit von den ſpaniſchen Königen erkauft. Nur in Palermo durften Ketzer gefoltert und verbrannt werden. „Wunderbar, ruft Colletta, dieß leichtgläubige, abergläubiſche, unwiſſende Volk erhebt ſich auf den bloßen Verdacht hin in hellem Aufruhr, vergißt und bedroht die Auto-

rität des Monarchen, belagert und beſiegt in den eigenen Quartieren zahlreiche Truppen! Und nicht etwa, wie ſonſt, der Pöbel, in blinder Wuth oder aus Liebe zu Aufruhr, auch nicht die Gebildeten aus Aufklärung und Freiheitsliebe, ſondern alle Stände, alle Claſſen, die wohllebigen Stände und die ſchlichten Landleute in einmüthigem Eifer, von gemeinſamem Inſtinct getrieben. Daſſelbe Volk, das geſtern die Vertreibung der Hebräer verlangte, die neuen Barfüßer empfing und beſchenkte, die Knochen der fünf neuen Heiligen theuer bezahlte, es murrt beim Anblick der Tafel am erzbiſchöflichen Palaſt, erhebt ſich und bedroht zwei Cardinäle mit dem Tode".

Die Miniſter und der Adel ergriffen die Gelegenheit, Spinelli zu vernichten. Man ließ bewaffnete Bauernbanden in die Stadt kommen; und der Erzbiſchof war ſchon nach Torre del greco entflohen, ehe der König noch eine Ahnung hatte von dem was unter ſeinen Fenſtern vorging. Als er eines Tages ausritt, ſah er ſich auf dem Largo del palazzo von einem unabſehbaren Volksgewühl umringt, und das Gebrüll erſcholl: Kein heiliges Uffiz! Es erſchien der Delegirte des Volks, und brachte die alten Geſetze und Verträge in Erinerung. Der König war aufs tiefſte erſchüttert von dieſem Schatten einer Revolution, der ſich vor ihm aufrichtete; einen unauslöſchlichen Haß faßte er von Stund an gegen Spinelli. Er übergab die Unterſuchung dem Rath der Seggi, und es kam zu einem großen Proceß, welchen der Marcheſe Fragianni (dieß war der Eletto del popolo) in der kön. Kammer von S. Chiara führte. Dieſer Mann war ein großer Haſſer der päbſtlichen Anmaßungen und des Ordens Jeſu. Der König erließ ein Edict, in welchem er das Verfahren des Erzbiſchofs ſtreng tadelte, die geheime geiſtliche Gerichtsbarkeit aufhob und jene Tafel herabſchlagen ließ. Spinelli verließ Neapel und wurde vom Hof, ſogar mittelſt Drohungen, beſtimmt, ſeine Entlaſſung einzureichen.

Er ging nach Rom und kaufte den Palaſt Caroli am Apoſtelplatz, in dem er die Bibliothek Imperiali zum öffentlichen Gebrauch aufzuſtellen beſchloß; bis zu deſſen Einrichtung bewohnte er den Palaſt Doria am Corſo. Der Pabſt entſchädigte ihn durch das Cardinalsbisthum von Paleſtrina, dann von Porto, endlich von Oſtia und Velletri, und durch das Decanat.

Vielleicht hatten jene erſchütternden Erlebniſſe ſeinen Eifer gedämpft; wenigſtens hört man von nun an nur mit faſt unvermiſchtem Lob und Hochſchätzung von ihm ſprechen, als von dem Erſten unter den Cardinälen höherer Ordnung, welche ſich in der Schule der Nuntiaturen bilden. Neben der früheren prieſterlich-cenſoriſchen Strenge trat nun auch die ſeinem Weſen nie fremd geweſene Humanität, welche hier die Färbung neapolitaniſcher Liebenswürdigkeit trug, in der freilich auch ein Beigeſchmack von Falſchheit war,

BIBLIOTECA NAZIONALE ROMA

freier zu Tage: man bewunderte an ihm die Verbindung dieſer, wie es ſchien, unverträglichen Eigenſchaften.*)

Bei der letzten Pabſtwahl (1758) hatte er die Gewandtheit eines vollkommenen Conclavſtrategen entwickelt; er wäre beinahe ſelbſt Pabſt geworden; wenigſtens hatte er Frankreich für ſich, und Steinville ſagte einſt dem Duca di Ceriſano, er habe den Spinelli ſtets unter allen für der Tiara am würdigſten gehalten, für ganz gemacht die kirchlichen Unruhen in Frankreich zu ſtillen, auch ſei es ja für die Bourboniſchen Mächte ehrenvoll und nützlich zugleich, einen ihrer Unterthanen zum Pabſt zu haben. Aber da ſtellte ſich jener unglückſelige Vorfall in Neapel zwiſchen den Cardinal und das höchſte Ziel clericaler Ambition. Carl III mit der ihm eigenen Zähigkeit der Abneigung war gewillt, alles daran zu ſetzen, um Spinelli abzuwenden. In ihm war, wie Firmian ſchreibt, die Idee feſtgewurzelt, daß unter einem Pabſtthum Spinelli's ſein Reich heilloſer Zerrüttung anheimfallen müſſe, weil jener ſicher ſeinen Haß gegen den neapeler Hof werkthätig äußern werde. Er verſchaffte ſich durch ein eigenhändiges Schreiben die Excluſive Spaniens, die Orſini dem Conclav mittheilte. Spinelli beſchloß nun, wenigſtens ſeinen Einfluß bei der künftigen Regierung ſicher zu ſtellen. Er wußte daß Cavalchini als Jeſuitenfreund die Excluſive Frankreichs habe; aber er trat ſeiner Partei bei, um nach deſſen Schiffbruch als Gegendienſt ihre Stimmen für Rezzonico fordern zu können, der als Creatur Clemens XII auch die Corſini's für ſich hatte.

In Folge davon erfreute ſich Spinelli in der erſten Zeit ungemeſſenen Credits bei Clemens XIII, mit dem er jeden Sonntag Abend eine Converſation hatte. Nach Archinto's Tode wurde ihm das Staatsſecretariat angeboten, er lehnte ab, wegen der vorausſichtlichen Zerwürfniſſe mit Spanien und Neapel. Dieſer Hof war über ſeinen Einfluß „unglaublich verlegen", hoffte jedoch, „daß des Cardinals feurige Denkungsart ihn mit den übrigen Miniſtern bald entzweien werde", wie auch, in Folge von Torrigiani's Parteinahme für die Jeſuiten, ſchon im Sommer 1759 geſchah.

Winckelmanns Anſtellung war des Cardinals letzte That. Er galt dafür, daß ihn nichts froher mache, als die Gelegenheit, Freunden wirkſam zu helfen. „Mein Gönner, der große und gelehrte Cardinal-Decan Spinelli, dem ich jene Stelle zu danken habe, ſtarb wenige Tage nachher, zu meinem äußerſten Betrübniß, im 69ſten Jahre... Es iſt der größte Verluſt für mich in Italien". Er erlag einem Frühlingsfieber, das ihn am Freitag Abend

*) Uomo di abilità, di mente, e piuttosto dotto, ma di una rigidissima morale, e rigorista, di ottimi costumi, ma non troppo sincero, con moltissimi nipoti. (Charakteriſtik der Cardinäle vom 5. März 1757 im Wiener Archiv.)

überfiel und nach vier Tagen, am 12. April 1763, hinſtreckte. Seine Reſte ruhen in SS. Apoſtoli.

§ 95.

Das Commiſſariat der Alterthümer.

Am 30. März 1763 ſtarb unerwartet der Abate Ridolfino Venuti, Antiquar der apoſtoliſchen Kammer oder Oberaufſeher aller Alterthümer in und um Rom (Delegato sopra la conservazione delle antichità di Roma, auch Sovrintendente dell' Antichità, oder Commissario delle Antichità della Camera apostolica, Romanarum antiqnitatum praeses), welches Amt er 19 Jahre bekleidet hatte. Der Poſten war ein ſehr geſuchter. „Dieſe Stelle, ſchreibt Winckelmann, welche monatlich zwölf Scudi, und mit den incertis funfzehn Scudi beträgt, giebt wenig oder nichts zu thun, und alſo können Sie ſich vorſtellen, wie viele Concurrenten zu derſelben geweſen, von denen ein jeder einen oder mehr Cardinäle auf ſeiner Seite hatte". Der ſich am meiſten Hoffnung gemacht war unſer armer Abate Braeci, dem aber dießmal ſeine Engländer nichts halfen.

Die Stelle iſt eine Gründung des ſechzehnten Jahrhunderts; im Jahre 1534 war es, als Latino Giovenale Manetti († 1553) von Paul III die Aufſicht über die römiſchen Alterthümer erhielt, er führte auch Kaiſer Carl V bei ſeinem Beſuche der Stadt (A. v. Reumont, Geſchichte der Stadt Rom III 2, 353). Eine neue Bedeutung hatte die Stelle erhalten ſeit Clemens XI, und von da an war ſie auch immer durch den Einfluß der Albani's vergeben worden. Gleich nach ſeiner Thronbeſteigung (1701) erließ er ein Edict, welches, alte Verordnungen erneuernd, die Ausführung von Statuen, Gemälden, Bronzen, Gemmen verbot, ein zweites (1704) fügte dazu Moſaiken, Inſchriften, Handſchriften, Documente jeder Art. Funde von Alterthümern mußten dem Commiſſär der Alterthümer Franz Bartoli, dem Sohn und Nachfolger des bekannten Pietro Sante Bartoli, angezeigt und durften nur mit ſeiner Erlaubniß und nach genommener Zeichnung verſetzt oder verbraucht werden. Inſchriften wurden Monſignor Franz Bianchini gemeldet, Manuſcripte den päbſtlichen Archivaren. Als Beweggründe werden angeführt der Glanz der Stadt, der durch ſolche alte Erinnerungen wächſt, und das Studium der Geſchichte. Die Veranlaſſung des zweiten Edicts war die Idee des chriſtlichen und des Inſchriftenmuſeums, welche dem Pabſt von dem veroneſe Prälaten eingegeben worden war, aber leider nicht über die Anfänge hinauskam.

Der Antiquar der päbſtlichen Kammer, ſo ſchildert Winckelmann die Pflichten des Amts, mußte ein ſchriftliches Zeugniß geben, dasjenige zu

bekräftigen, welches zwei Aſſeſſores auf das Memorial an den Cardinal Kämmerling geben, über Gemälde ſowohl als Marmore, welche aus dem Lande gehen. Dieſe Aſſeſſores ſind des Präſecten oder Präſidenten Untergebene und verpflichtet dieſe Sachen zu beſehen: er nicht wie jene; aber ihm ſteht es frei, alles von neuem zu beſehen und jener Urtheile ungültig zu machen. Ferner mußten ihm a ripa, wo die Sachen eingeſchifft wurden, alle Kaſten geöffnet werden, welche bis zu ſeiner Beſichtigung nicht völlig verſchloſſen und verſchlagen werden können. Seine Pflicht iſt ferner, über alle Alterthümer in und um Rom ein wachſames Auge zu haben. Es darf Niemand ohne ſeine Erlaubniß nach Alterthümern auch in ſeinem eigenen Grunde graben. Es muß ihm daher alles gezeigt werden, und was aufblickt, bleibt ihm nicht verborgen.

Jener Venuti tritt ſchon nebſt ſeinen zwei Brüdern bei der Gründung der Academie von Cortona auf. Die Familie war eine der älteſten Cortona's, und weiſt ſeit dem Mittelalter eine Reihe berühmter Namen auf, in der Literatur und im Feld, war aber damals ziemlich verarmt. Marcell trat in Carl III Dienſte und leitete die Anfänge der herculaniſchen Ausgrabungen, die er auch beſchrieben hat (1748); Philipp ging in Sachen des lateraniſchen Capitels nach Bordeaux, trat Montesquieu nahe und lebte ſpäter als Probſt zu Livorno, wo er nach dem Muſter der florentiniſchen eine Società Colombaria gründete. Ridolfino ging nach Rom und ſtudirte Rechte und Antiquitäten. Der Cardinal Albani machte ihn 1735 zu ſeinem Gentiluomo und Hausantiquar (ajntante di studio). Er ſchrieb für ihn die Erklärung ſeines Münzcabinets; und nach dem Tode des Abate Franz Palazzi wurde er deſſen Nachfolger als apoſtoliſcher Antiquar. Nach ſeinem Tode gab Stephan Piali die von ihm verfaßte Topographie Roms heraus, eine Compilation mit Zugrundlegung Nardini's, die in ſchwierigen Fragen nur den Diſſens der Antiquare referirt, und vom Herausgeber mit Piraneſi's Einfällen bereichert iſt. Mehr als in der Topographie galt ſein Urtheil in Beſtimmung alter Bildniſſe, auch bei Winckelmann. —

Venuti konnte mit den 160 Scudi Gehalt und dem was ihm Albani gab, nicht auskommen; beſonders da die Rentkammer des Cardinals zuweilen ihre Zahlungen einſtellte; man hört zufällig, daß dieſer ihm im März 1750 vierzehn Monate ſchuldete. So war er auf die Führung der Fremden angewieſen; darunter begegnet uns 1753 der Erbprinz Chriſtian Friedrich von Brandenburg-Anſpach, der Herzog Carl Eugen von Würtemberg mit ſeiner Gemahlin, der Prinzeſſin Eliſabeth Sophie von Brandenburg-Culmbach, 1759 die Markgräfin Friederike Sophie von Bayreuth, die Schweſter Friedrich II, und ihr Gemahl. Schatullen, koſtbare Doſen mit Ducaten ſtatt Tabak gefüllt, waren der Lohn ſolcher Dienſte. Dieſes Geſchäft des Cicerone gilt in

Rom nicht für unbedingt reputirlich. Auch noch in unſern Tagen wurden die, welche verſtanden die Rolle des laquais de place in der Gewandung des beſten Geſellſchafters, Gourmands, Poeten und Witzbolds zu ſpielen, und nur die vornehmſte, reichſte und ſchönſte Welt in graziöſeſter Weiſe über den Leidensweg durch die römiſchen Muſeen hinwegzuhelfen ſich hergaben, von Römern nur ſpöttelnd genannt. Wir hören von Winckelmann, „daß Venuti, aus einem alten adeligen Hauſe, aus Nothdurft, in die ihn ſein Unverſtand gebracht, ſich herunterlaſſen müſſen, Fremde in Rom zu führen, welches ihm von Perſonen, die denken wie ſie ſollen, übel ausgelegt wurde".

Winckelmann meldet ſeine Ernennung am 9. April, den folgenden Mittwoch wird er in Amt und Pflicht genommen.*) „Dieſe Stelle, ſchreibt er triumphirend, iſt mir vor vielen anderen, die ſich ängſtlich und kräftig darum bewarben, ertheilt worden... Meine beiden Gönner ſind endlich übermächtig worden". Die Einladungen nach Dresden, Braunſchweig, Wien wurden ohne Zweifel als Hebel verwandt, um dieſe Gönner in Bewegung zu ſetzen. „Es iſt die ſchönſte Stelle, die ich mir hätte wünſchen können... Ich habe mehr erlangt als ich verdiene, und als ich im Traum mir bilden können". Er nennt ſie „anſehnlich", d. h. ehrenvoll, ſie ſetze ihn in Stand, die kleinen Käffer, wenn er wolle, zu züchtigen.

Um zu begreifen, welches Anſehen ein Präſident der Alterthümer in Rom ſich geben konnte, muß man ſich erinnern, daß die bildenden Künſte dort das einzige proſane geiſtige Intereſſe waren. „Um die flüchtige Aufmerkſamkeit des Römers zu feſſeln, bemerkt ein Reiſender, muß man ihm von Malerei, Sculptur, Münzen vorreden, dieß iſt die einzige Unterhaltung, die er des Anhörens werth achtet." Wer ſich in Rom in den Ruf eines Protectors der ſchönen Künſte zu bringen wußte, deſſen Name hatte einen guten Klang, er mochte ſonſt eine Beſtie ſein. Darin waren alle Päbſte übereingekommen, mochten ſie zelotiſch oder freiſinnig ſei, mochten ſie ihre Neffen zu Fürſten machen oder knapp halten, daß ſie für die bauliche und bildneriſche Pracht der Stadt ſorgten; dicht am Rande des Grabes zu Fürſten der Kirche erhoben, beeilten ſie ſich, ihren Namen und Familienwappen auf Denkmälern zu verewigen. Man hörte zuweilen in den Converſazionen der Monſignori eine hiſtoriſche Apologie des Pabſtthums vortragen, die ſich auf dieſe Thatſachen berief: den Cultus der Kunſt, ſagte man, den einzigen wahrhaft nützlichen, würde Europa nicht gekannt hgben, wenn Rom, d. h. der

*) La carica vacante di Deputato sopra la conservazione delle Antichità di Roma, per la morte seguita ultimamente del Canonico Venuti, è stata conferita al Sig. Abb. Gio. Winckelmann Sassone, Familiare dell' Emo Alessandro Albani. Diario ordinario 16. Aprile 1763.

heilige Stuhl ſie nicht protegirt hätte. Wer daher die päbſtliche Macht angreife, der greife alle Künſte an. —

Winckelmann wollte alſo ſuchen, „die Stelle zu einer höheren Würdigkeit zu erheben“. Längſt hatte er ja beſchloſſen, die Fremden ſoviel als möglich zu fliehen, „als Störer meiner Ruhe und Räuber meiner Zeit“. Ich habe ein Gelübde gemacht, mich ſelbſt und die Stelle, die ich bekleide, nicht wie Venuti zu erniedrigen und einen Führer der Fremden zu machen ... und keinem Menſchen, außer mündlichem Unterricht, als Führer zu dienen“. Nur wo er ganz außerordentliche Talente finde, werde er, was ihm möglich ſei, ohne alle Abſicht mit Vergnügen thun. Dieſer Vorſatz war freilich ſchwer durchzuführen. Wie konnte er ſich Fremden von Diſtinction entziehen, welche vom Cardinal oder vom Pabſt ſelbſt ihm zugewieſen wurden, zumal da die Stelle „wenig oder gar nichts zu thun gab, vielleicht zehn Stunden im Jahre“, — wenn er Alles den Aſſeſſoren überließ. Er mußte befürchten, daß ihm Nachtheil daraus erwachſe, wenn er, als Antiquario des Pabſtes, in einem ſolchen Fall (z. B. bei dem Herzog von York) zurückgeſetzt würde. Bei derartigen Gelegenheiten hatte er auch die üblichen Geſchenke des päbſtlichen Hofs, unter denen Alterthümer nie fehlten, vorzuſchlagen. Er muß drei Jahre ſpäter geſtehen, „daß er für unzählige Fremde die Zeit unnütz und unerkannt verloren habe, und erſt jetzt Vortheil aus ſeiner Stelle zu ziehen anfange“.

Nur ſelten begegnen uns unter den mannigfaltigen Thätigkeiten dieſer Jahre Spuren, daß er die ſpecifiſchen Rechte und Pflichten ſeines Amtes auszuüben Gelegenheit fand. Er will dem Canonicus Boſchi zu Tivoli den Proceß machen (November 1763), weil er den Fund einer Gruppe, Amor und Pſyche, nicht angegeben hat, auch, was verdächtig ſei, den Ort nicht anzeigen will. Er „wird nimmermehr zugeben, daß ein ſo ſchönes Stück wie jener Pallaskopf (S. 317) aus Rom gehe“ (Auguſt 1764). Als Jenkins im Auftrag des Londoner Locke für 2000 Zechinen die zwei Barberiniſchen Leuchter gekauft hatte (die ſpäter der Anfang des clementiniſchen Muſeums wurden), verſagte er ihm, Pflicht halber, die Erlaubniß, ſie aus Rom zu führen. „Das übrige ſteht bei meinen Obern“. Auch ſonſt gewann er im Kunſtdepartement Einfluß. Er hoffte Mengs eine Arbeit in S. Peter auszuwirken (7. Juli 1765).

Von nun an ſah Winckelmann ſeines Bleibens in Rom. Mit dem faſt ebenſo hohen Gehalt vom Cardinal (monatlich 26 Scudi, „folglich mehr als mir deutſche Fürſten, da ich nur ein Deutſcher bin, geben würden“), hatte er ſein „nothdürftig Brot“ für die übrige Lebenszeit, „denn noch einmal ſoviel macht in Deutſchland nicht ſoviel“. Wie froh iſt er, die Ausſicht auf ein deutſches Hofleben nun abſchütteln zu können! „Ich entſage der Thorheit des Hofs .. und allem Glanz in Deutſchland ... Ich ſchenke allen

Häfen ihre Penſionen für Franzoſen, für Genever und Welſche, die mögen ſie die Künſte lehren... Ich kann und muß mich jetzt der ſüßen Hoffnung, meinem Vaterlande nützlich zu werden, begeben... Mein Entſchluß iſt gefaßt, niemals aus Rom zu gehen... Rom iſt mir das Vaterland geworden, Rom zu verlaſſen, iſt mich von meinem Liebſten trennen... Ich habe ſeit der Zeit meine niedrige Hütte aufgeſchlagen, wo man mir wohl will, um in dieſem Lande der Menſchlichkeit meine Jahre, fern vom Kriegsgeſchrei und in Ruhe zu genießen ... ich will meine Tage in Ruhe hier beſchließen!"

Wie aus ſicherm Hafen ſah er auf das Toben des Kriegs im Vaterlande. „Meine Hände hebe ich alle Morgen auf zu Dem der mich dem Verderben entrinnen laſſen und in dieſes Land geführt hat, wo ich die Ruhe, ja mich ſelbſt genieße, und nach meiner eigenen Willkür lebe und handle". Da er nun einen feſten Boden unter ſeinen Füßen fühlte, ſo regte ſich auch der Wunſch, ſich eine Umgebung zu ſchaffen, ſeine Räume zu füllen. Seine Jugendliebhaberei an ſchönen Claſſikerausgaben meldete ſich wieder; er ſpricht von einer auserleſenen Sammlung griechiſcher Dichter, darunter einem äußerſt ſeltenen Sophocles (Paris bei Turnetus 1552). Die Freunde wurden dafür bemüht. Leonhard Uſteri ſendet einen ſchönen Dante, den er in Marochino binden laſſen will. Volkmann ſoll ihm den Pariſer Arioſt in vier Duodezbänden (1746) mitbringen; bei der Gelegenheit könne ihm Wille ein paar Kupfer von ſeiner Arbeit übermachen. „Ich habe mein Zimmer mit Buſti von den beſten Statuen genommen ausgeziert, und ſelbſt eine kleine Sammlung von Alterthümern angefangen von den Geſchenken des Cardinals.... Meine Sammlung von griechiſchen Münzen und Kupfern wächſt auch allmählich an".

§ 96.

Das Scrittorat an der Vaticana.

Da das Commiſſariat nur ein ſpärliches Einkommen abwarf, ſo dachten die Gönner, um nichts halb zu thun, einen Poſten an der päbſtlichen Bibliothek damit zu verbinden. Hier war es nun zur Zeit freilich ſchwer einzudringen, da die dreizehn Stellen beſetzt, und für einige ſogar ſchon Expectanten da waren. — Schon im Mai 1758 will er ein Scrittorat, das ihm bei Archinto's Einfluß an höchſter Stelle nicht habe entgehen können, ausgeſchlagen haben, „um einem unterdrückten Gelehrten (?) zu helfen".

Das Beamtenperſonal dieſer koſtbarſten und barbariſchſt verwalteten Bibliothek der Welt beſtand aus einem Cardinalbibliothecar oder Protector (ſeit 1761 Albani), aus zwei Cuſtoden, dem erſten oder großen (ſeit 1735 Joſeph Simon Aſſemanni, † 1768) und dem kleinen (Bottari); ſieben

Scriptoren, zwei für die lateiniſche, zwei für die griechiſche Sprache, zwei für die hebräiſche und einem für die ſyriſche und arabiſche Sprache (Stephan Evodio Aſſemani). Dieſe Stellen wurden durch apoſtoliſche Breven ertheilt, wegen deren Unwiderruflichkeit im Fall der Unfähigkeit Coadjutoren mit Nachfolge geſetzt wurden. Zwei Buchbinder beſtimmte der Cardinal, zwei Scopatori oder Famuli der erſte Cuſtode. Für die Scrittoren wurde eine Bewerbung ausgeſchrieben, der Cardinal entſchied mit Beihülfe der Cuſtoden, und bei dem orientaliſchen mit Zuziehung der betreffenden Lectoren an der Sapienza und Propaganda. Die Scrittori ſollen die Handſchriften catalogiſiren, die durch Alter der Zerſtörung entgegengehenden copiren, Collationen machen, unedirte Schriften griechiſcher Väter, Kirchenhiſtoriker und Dogmatiker ins lateiniſche überſetzen; auch ſollte die Herausgabe zweckmäßiger Werke von ihrer Seite gern geſehen werden, da ſolche Scrittori der Bibliothek ziemen, die ſtatt bezahlter Arbeiten für Fremde, literariſche Meiſterwerke (praeclaros ingenii labores) für den gemeinen Nutzen liefern.

Die Freiheit der Benutzung war ſehr eingeſchränkt, die oft ſehr liberale Erweiterung derſelben hing ganz ab von perſönlichen Zufälligkeiten. Montaigne führte (1581) ein Edelmann, der ihn einlud, ſich anzuſehen und herauszunehmen was er wolle;*) ſpäter war es unbedingt verboten, die Handſchriftenſchränke zu durchſuchen. Schott traf (1600) eine Menge Gelehrte, die uneingeſchränkt ſtudirten; dagegen fand ſie Nicolaus Heinſius (1651) für Fremde faſt verſchloſſen. Montfaucon ſaß darin von früh bis Abends und nahm ſich das Eſſen mit, Muratori ließ ſich von ſeinen Freunden Abſchriften machen und ſcheint nach Blume ſogar Handſchriften mitgetheilt erhalten zu haben.**) Gute Tage waren die der Bibliothecare Quirini und Paſſionei. Aber nach des letztern Tode iſt, wie Winckelmann ſchreibt, „weil er ſich zu viel Freiheit angemaßt, durch einen Bannfluch unterſagt worden, die Bücher außer der Bibliothek zu geben". Die Cedola Clemens XIII Aneorchè i sommi Pontefici „unterwarf die Benutzung ſolchen Beſchränkungen, daß auch der ungefälligſte und übelwollendſte Bibliothecar ſich ſchämen würde, ſolche Beſtimmungen buchſtäblich anzuwenden". Während man früher die Erlaubniß des Pabſtes nur für wichtige Sachen nöthig hatte, ſo ſollte von nun an das Leſen und Copiren überhaupt nur durch ein Billet des Staatsſecretärs, nicht aber vom Cardinal oder den Cuſtoden erlaubt werden können; und

*) Je la vis sans nulle difficulté; chacun la voit ainsi, et en extrait ce qu'il veut, et est ouverte quasi tous les matins, e si fus conduit partout et convié par un Gentilhomme, d'en user quand je voudrois.

**) Intesi che a Palazzo erano molto in collera contro di V. P. Rña per avere comunicato copia del codice Farfense al Sigr. Muratori... Giovedì passato ne parlai con un prelato, che sta a palazzo, il quale mi disse, che quest'accusa quasi quasi le aveva fatto vacillare la mitra episcopale in capo. Card. Tamburini an Quirini 7. Juli 1723.

ebenſo ſtreng wurde die Anfertigung von Auszügen oder Abſchriften ſeitens der Beamten unterſagt. Aber auch Albani pflegte, wie des Muſikers Burney Beiſpiel zeigt, Freunde auf wirkſame Weiſe dem erſten Cuſtoden zu empfehlen. Man erhielt ſogar in den Vacanzen Zugang, wo ſichs bequemer und ungeſtörter ſtudirte; der Orientaliſt Adler erzählt, wie er oft ganz allein auf der Bibliothek war, wenn die Scopatoren Geſchäfte hatten, und des langen Sitzens müde, ſich durch Spazierengehen in den langen Gängen erholte, und wie ihm ſo die Vaticana der allerangenehmſte Aufenthalt in Rom geworden ſei und ihn noch in Entzücken ſetze, wenn er an ſie denke. Aber dieß waren Ausnahmen; ſonſt war dieſe Bibliothek (nach Winckelmann) „wie die Geizigen, welche nur haben wollen und nicht genießen; und man kann von derſelben ſagen, was Plato von Sparta ſagt: es gehe alles Gold der Griechen dahin, aber nichts wieder heraus". Cataloge waren nur den Beamten einzuſehen erlaubt, aber man gab jedem, was er forderte.

Seit der Cardinal Alexander Bibliothecarius S. R. E. geworden war, wünſchte er, Winckelmann zum Cuſtoden machen zu können; aber dazu war wenig Ausſicht. Doch gelang es ihm, im Jahre 1763 wenigſtens in der Vaticana Fuß zu faſſen. Zunächſt wandte man eine „Kriegsliſt" an, „ihn in die Bibliothek zu ſetzen, ungeachtet kein Platz ledig war". Am 29. April ward er vom Cardinalbibliothecar dem Pabſte vorgeſtellt (ieri ebbi l'onore di baciare la zampa santa di S. S.), es handelte ſich um den Auftrag, ein Regiſter über die deutſchen Handſchriften der Heidelberger Bibliothek zu machen, als Scrittore della lingua teutonica, mit einer außerordentlichen Penſion von fünfzig Scudi (nach einer anderen Stelle ſind es elf monatlich); die Abſicht aber iſt, mich hier zu binden. Damit ſollte die Aufſicht über das im Sommer zu eröffnende vaticaniſche Muſeum der profanen Alterthümer verbunden werden.

Dieſe kleine Stelle, zu der er am 2. Mai die Ernennung erhielt, war nun freilich nicht ohne Pflichten, nämlich zu den feſtgeſetzten Arbeitsſtunden in der Bibliothek zu erſcheinen, d. h. die Hälfte des Jahres vom November bis zum Juni, mit Ausnahme Sonntags und Donnerſtags, von 9—12 Morgens; und da der Weg von den Quattro Fontane zum Vatican eine Stunde betrug, ſo ergaben ſich fünf Stunden, eine läſtige Steuer auf die ſo koſtbare römiſche Zeit. Die Verpflichtung war indeß nur, zur gehörigen Stunde da zu ſein; — „nicht ſowohl zu arbeiten, als mich auf meinen Poſten zu ſetzen... Es ſind unſerer dreizehn, von welchen ein jeder etwas neues bringt, um einige Zeit zu plaudern!"... Hier hörte er die gelehrten Neuigkeiten, „aber mit halben Ohren"... „Es iſt Niemand, der mir das geringſte befiehlt". Trotzdem, oder vielmehr wegen deſſen ſeufzt er: „Ich verliere die edelſte Zeit unwürdig". Er hätte nun zwar Gelegenheit gehabt zu ſammeln,

aber der Widerwille in Rom ſeine Tage mit Collationiren zu verlieren, war unüberwindlich.

Er harrte aus, weil man ihm die Anwartſchaft auf ein Scrittorat verſprach. Dann nämlich war er hinlänglich, auf ſeine Lebenszeit, verſorgt. Denn „die päbſtlichen Breven ſind unverletzlich und heilig, und man kann kein durch ſie erhaltenes Amt verlieren, ohne die größten und abſcheulichſten Verbrechen begangen zu haben... Dann kann ich meine Tage in dem Lande der Menſchlichkeit endigen, wie ich wünſche und hoffe, und tauſche mit keinem Gelehrten in Deutſchland, denn die Freiheit, die ich genieße, iſt uneingeſchränkt, und Niemand frägt mich was ich mache".

Das in Ausſicht geſtellte Scrittorat war das hebräiſche. Der Inhaber deſſelben war 74 Jahre alt (un vecchio malandato e scombussolato). Vielleicht nahm er zu dieſem Zweck die hebräiſche Sprache wieder auf und begann das Studium des Arabiſchen mit dem Ritter Montagu; in Neapel finden wir ihn verſenkt in des Maroniten Michael Caſſiri Recenſion der arabiſchen Codices des Escurial (1760). Aber ſonderbar! es ſtellte ſich plötzlich heraus, daß dies Scrittorat bereits vergeben war.

Da er nun keine Luſt empfand, in deutſchen Sachen zu arbeiten, ſo verfiel man auf die Expectanz des griechiſchen Scrittorats. „Ich werde eine andere Perſon zu ſpielen ſuchen und hoffe einen päbſtlichen Befehl zu erhalten zur Verfertigung der mangelnden Regiſter der griechiſchen Manuſcripte (es waren die der Königin Chriſtine) und eines Generalregiſters aller Codices dieſer Sprache in den vier Bibliotheken der Vaticana. „Wenn dieſes, (ſchreibt er Walther), wo ich von dem Obervorſteher der vaticaniſchen Bibliothek (Aſſemanni) vielen Widerſtand finden werde, gelingen ſollte, ſo wollen wir beide auch bald mit etwas griechiſchem ans Licht treten". Wirklich erhielt er in der heiligen Woche 1764, wo der Pabſt die Vaticana zu beſuchen pflegt, durch ein koſtbares Breve die Anwartſchaft auf das griechiſche Scrittorat, und die Anweiſung des völligen Gehalts von 16 Scudi monatlich.

Hier hatte er Collegen in den beiden griechiſchen Scrittoren oder Profeſſoren, Franz Mariani und Bernazza, die „zur Noth einen Kirchenvater langſam buchſtabiren konnten". Am meiſten verſtand Bernazza, ein Grieche aus Scio; dieſen ſchlug er zu Collationen vor, z. B. Reiske für den Demoſthenes; er kenne wenigſtens die Sprachregeln, obwohl er den griechiſchen Redner gewiß nie geleſen habe; auch war er, ſeit er aufgehört hatte dürftig zu ſein, ſehr koſtbar geworden. „Er hat indeß ein ſcharfes Auge und arbeitet mit großer Redlichkeit".

Da nun der erſte Cuſtos Aſſemanni kein Griechiſch verſtand, ſo wäre es jetzt Winckelmanns Obliegenheit geweſen, den Catalog der griechiſchen Manuſcripte zu machen, der auf den Aſſemanniſchen der Orientalia hätte folgen

ſollen. Aber daran, erklärte er am 16. Februar 1766, werde er im Ernſt nicht einmal denken, nimmermehr ſei ein Blatt jenes Catalogs zu hoffen. Der Hauptgrund ſei die Eiferſucht auf dieſe Schätze; man wollte ſie nicht bekannt machen. Doch war einmal die Rede davon, Winckelmann von Seiten des päbſtlichen Hofs eine Vollmacht zum Ankauf von Manuſcripten im Orient zu ertheilen, um jene Zeit, als Montagu durch Rom kam.

Als der Ruf nach Berlin in Rom bekannt wurde, bot ihm der Pabſt ſogar die Anwartſchaft auf den erſten erledigten Cuſtodenpoſten an, alſo die erſte und „ziemlich einträgliche“ Stelle, nebſt einer außerordentlichen Penſion bis zur Erledigung. Aber ſelbſt die Expectanz des Scrittorats hat Winckelmann nie angetreten, und ſeit dem November 1766, als die deutſchen Fürſten in Rom waren, entband ihn der Cardinal auch von der Verpflichtung, Plackerei nennt er es, in der Bibliothek zu erſcheinen. „Die Vaticana habe ich ſtillſchweigend aufgegeben“, ſchreibt er den 17. Februar 1767. Als der Erfolg der „Monumenti“ ſeine Zukunft geſichert zu haben ſchien, erklärte er, „von den römiſchen Tropfenbelohnungen weiter nichts anzunehmen“. Ohnehin bekam er aus der Vaticana „alles, ohne einen Schritt hineinzuthun“.

§ 97.

Conſtantin Ruggieri.

Der Abend dieſes glücklichen Jahres 1763, das unſerm Freund eigentlich erſt die römiſche civitas beſcheerte, wurde durch ein erſchütterndes Ereigniß verdüſtert, den Verluſt eines edlen Freundes. Das Leben des Abate Conſtantin Ruggieri zeigt uns die römiſchen Zuſtände von ihrer dunklen Seite; das Loos, welches dem uneigennützigen, weltfremden Gelehrten dort beſchieden ſein konnte. Geboren zu Sant' Arcangelo bei Rimini 1714 hatte er in Rom die Advocatur lernen ſollen, aber ſein Genius zog ihn zu den Alterthümern, heiligen und profanen, zu Diplomatik und Kirchenhiſtorie. Für den jungen Geſchichtsforſcher war damals zu Rom eine wahre Academie der Saal des berühmten Prälaten Juſtus Fontanini auf dem Pincio, wo denn auch der junge Conſtantin allabendlich von Traſtevere aus hinpilgerte. Bald galt er für den erſten Kenner römiſcher Archive, er ſchrieb eine Anleitung zu ihrem Gebrauch; kein Cardinal, kein Letterato, kein Kloſtermann jeglichen Ordens, der nicht für dahin einſchlägige Arbeiten ſeinen Rath, ſeine Hülfe geſucht hätte.

Der Cardinal Ottoboni übergab ihm die zweitauſend Handſchriften ſeines Oheims Alexander VII zu ordnen. Es iſt die Bibliothek Marcell II, die dem Cardinal Sirletti vermacht, dann von Aſcanio Colonna gekauft wurde und durch Joh. Angelo Altemps auf die Ottoboni's überging. Ruggieri catalogiſirte die griechiſchen Codices und beſorgte ſpäter die Einverleibung

dieſer von Benedict XIV erworbenen „Ottobouiana“ in die Vaticana. Dann wurde er Conſervator der Bibliothek Imperiali, damals im Beſitz des Neapler Principe di Francavilla, und da lernte er deſſen Vetter Spinelli, den Präfecten der Propaganda kennen, der ihm die Aufſicht über die große Druckerei dieſer Anſtalt übergab. Ihre orientaliſche Abtheilung verdankt Ruggieri eine völlige Neugeſtaltung. Auch in dieſem wichtigen Amt blieb er aber in völliger Armuth.*)

Seine beſten Jahre gingen hin in Ausführung gelehrter Wünſche und Grillen des Pabſtes und des Cardinals ſeines Patrons. Der Bologneſer Benedict XIV wollte eine Geſchichte ſeines ehemaligen Bisthums, und trug ſie dem Manne auf, der ihm als Amanuenſis bei allen Ausfertigungen den archivaliſch-hiſtoriſchen Apparat zu beſchaffen hatte. Er entdeckte 1756 in den Diarien der Imperialiſchen Bibliothek, daß die Eintragung der Bulle Unigenitus als Glaubensregel in die Acten des Lateranconcils eine Fälſchung ſei, und der alte Pabſt, erſtaunt und aufgebracht (ſonderbarer Schwärmer!) war um ſo geneigter, zur Beilegung des unſeligen Streites die Hand zu bieten. Von dem Schatz der Anecdota, die er für ſich geſammelt, profitirten, Dank ſeiner maßloſen Gefälligkeit, nur die Freunde. Der Druck ſeiner erſten, Ottoboni gewidmeten Diſſertation über den Biſchof Hippolyt von Portus mußte unterbrochen werden, und die bis S. 80 abgezogenen Bogen wurden dem Feuerwerker der Engelsburg für die Girandola am Peter- und Paulsfeſt verkauft. So verlief ſein Leben in „Frohn ohne Lohn“; nicht nur arm blieb er, ſondern ſelbſt ohne den eitlen Troſt, einen „Namen“ zu hinterlaſſen. In einer kurzen Correſpondenz mit Muratori über die Conſtantinsinſchrift von Spello (wo er aus der Sprache beweiſen will, daß ſie gefälſcht ſei — mit Unrecht), bittet er den Probſt von Modena, der ſein critiſches Urtheil bewundert hatte, ja ſeinen Namen zu verſchweigen, weil in Rom ſchleichenden Feinden alles ein Vorwand werden könne (perchè si sta in Roma, dove pur troppo c'è chi va cercando, come si suol dire, pampini per attaccarsi. 21. Ott. 1733).

Zu Ruggieri's zahlreichen Freunden gehörte auch Winckelmann. Ein Brief aus Florenz vom 3. October 1758 iſt voll von Ausdrücken inniger Freundſchaft und Verehrung; er nennt ihn den erſten Ehrenmann unter ſeinen Freunden.**) „Ein Mann, der ſehr viel und mit großer Heftigkeit ſprach. Meine Freundſchaft gegen denſelben war eine wahrhaftige ſtarke

*) Als Gaetano Marini die Präfectur des vaticaniſchen Archivs erhielt, ſchrieb ihm ein Freund: E' vero che N. S. credeva di avervi fatto cardinale, ma gli si può far sovvenire, che Ruggieri con prefettura sì ampia era *poverissimo*.

**) Non posso pensare a Roma senza un istinto simpatico verso il più gran galantuomo col quale la mia buona sorte mi ha unito di voglia e di sentimenti.

Paſſion, und ich glaube nicht, daß man mehr Freund ſein kann, als ich es geweſen bin. Mein Geiſt war beſtändig um ihn. Herz und Sinn trugen mich zu ihm, und mein Geiſt eilte ihm entgegen, wenn ich ihn erblickte. Seine Freundſchaft gegen mich war der meinigen ähnlich; und er redete von mir wie von einem außerordentlichen Menſchen, und weil ſein Wort von großem Gewicht war, habe ich ihm ſehr viel meiner Achtung zu danken".

Ruggieri war ſehr kurzſichtig, er trug den Kopf etwas auf die linke Schulter geneigt; wenn man ihm begegnete, ſo erſchien er ſtets in der Haltung und mit der Miene tiefen Nachſinnens, die aber gleich aufglänzte, ſo bald er eine befreundete Stimme hörte. Wie viele Melancholiker war er, wenn Geſellſchaft ihn aus ſeinem dunklen Element hervorzog, ſehr aufgeräumt, geſprächig, ſcherzhaft und wahrhaftig; dabei aufbrauſend, aber ſchnell zu begütigen.

Trotz ſeiner einflußreichen Gönner (wie Paſſionei, Tamburini, Orſi, Stoppani, Ganganelli, Migazzi) fehlte es dem ſelbſtloſen Manne im fünfzigſten Jahre an den Mitteln zum ſorgenfreien Leben. Der elende Lohn ſo vieler Mühen, die Zerrüttung ſeiner häuslichen Intereſſen, Zerwürfniſſe mit Brüdern, Rivalitäten, Beleidigungen mächtiger Gegner, die ihn in den Verdacht des Janſenismus brachten, hatten ſchon lange an ihm genagt, als ihn der plötzliche Tod Spinelli's, auf den ſeine Hoffnung beſſerer Tage gebaut war, unheilbar erſchütterte. Seitdem war er ein gebrochener Mann. Er verfiel dem Verfolgungswahn, ſein Gedächtniß litt, er ſah ſich von finſtern Gedanken wie von Dämonen überfallen, und vergeblich ſuchte er Schutz in der Religion. Von einer Erholungsreiſe nach Todi, Perugia, Aſſiſi in Begleitung des Auguſtiners Antonio Giorgi kam er zurück abgezehrt und mit den Spuren tiefen Seelenleidens in Blicken, Geberden, Seufzern. Amaduzzi der den alten freundlichen Empfang fand, aber tödtliche Schwäche und Spuren von Geiſtesverwirrung entdeckte, eilte ſich mit den Freunden zu berathſchlagen, da kam die Schreckensbotſchaft, daß er in der Morgendämmerung des 11. November durch einen Piſtolenſchuß in den Hals ſeinem Leben ein Ende gemacht habe.*)

*) Tandem Romam versus iter denuo ingressus, incredibile est quam crebro, et quanta eum socii spectatissimi admiratione turbatos oculos, et gemitu gravidos in coelum tolleret, alta suspiria ex imo pectore duceret, et pavidus iteren, ac tremens forte ad avertendas mentis, quam stultescere praesentiebat, invitas tentationes, ac terriculamenta salutiferum crucis signum christiano more ingeminaret, quibus certissimis antiquae pietatis indiciis iter omne absolvit; donec Romam ad d. VI. Idus Novembris praedicti anni pertingit. Sequenti die, nulla iniecta mora, de ejus adventu commonefactus ipsum invisi, atque ab eo amplexu, osculis, ac caeteris amicitiae blanditiis exceptus sum. Verum ita me perculit et corporis macies, et animi jam evanidus ardor, quo plurimum antea praestiterat, ut mihi tum de omnimoda mentis alienatione, qua jam progredi coeperat, tum de brevi ipsius interitu timor obrepserit. Amaduzzi in der Raccolta Calogeriana 1770 S. 99. Un sì onest' uomo non meritava di morire all' Inglese, ſchreibt Paſſeri an Olivieri den 22. November.

„Jetzt bekomme ich, ſchreibt Winckelmann den 12. Novbr., die betrübte Nachricht, daß einer meiner beſten Freunde, die ich auf der Welt hatte und der beſte in Rom, außerhalb (der Stadt) auf engliſche Weiſe mit einem Piſtolenſchuß aus dieſer Welt gegangen... Er war bereits ehe er aus Rom ging, in die äußerſte Melancholei gefallen, die ihn ganz verzehrt hatte. 'Dieſen Verluſt kann ich in Rom nimmermehr erſetzen". „Ich war ganz untröſtlich", ſchreibt er ſpäter; und: „Ich lebe außer dem Cardinal ohne Freund, nachdem ſich der einzige, den mein Herz in Rom hatte ... erſchoſſen."

§ 98.

Engländer.

Seit einem Jahre etwa hatte Winckelmann angefangen, Fremde als gelehrter Führer in Rom zu geleiten. Solche unentbehrliche und gut honorirte Dienſte galten ſeit Jahrhunderten als ſelbſtverſtändliches Geſchäft der römiſchen Antiquare überhaupt und des apoſtoliſchen insbeſondere; wer hätte ſie ſonſt leiſten ſollen? Francesco Bianchini, Gori, vor allem Ficoroni waren in dieſem Geſchäft europaberühmt. Und wer konnte ſich in Rom der Macht der Tradition entziehen! Das neue Amt, das er nobel machen wollte, zog ihn nur tiefer in das Ciceronenthum hinein; auf ſeinem jetzigen Standort fiel er jedem Fremden ins Auge, und wenn er mit den Empfehlungen auch noch ſo rückſichtslos verfuhr und ſeine Perſon noch ſo koſtbar machte: unter ſo vielen ſtieß er noch immer auf Leute genug, denen er nicht ausweichen konnte, ja um die er ſich beinahe bewarb.

Auch die längeren oder kürzeren Curſe, in welchen die alten und neuen Curioſitäten Roms nach Arrondiſſements abgegangen wurden, waren durch die Ueberlieferung feſtgeſtellt. An die ziemlich anſtrengende Tagesfahrt knüpfte ſich eine große Tafel im Albergo oder in dem gemietheten Palazzo, und da auch Tivoli und Albano im Programm ſtanden, ſo waren ſolche Engagements ſehr zeitraubend. —

Unter den Reiſenden nahmen durch Zahl und Reichthum die Engländer den erſten Rang ein. Bei den Engländern von einer gewiſſen Stufe der geſellſchaftlichen Scala an gehört die Reiſe nach Italien ſchon zu den Dingen, deren Atteſt de rigueur war. Viele blieben Jahre lang, einige ihr ganzes Leben in Rom. Sie ſtanden mehr in Anſehen als irgend eine andere Nation und nicht bloß wegen ihrer Pfunde; — obwohl ihr Aeußeres dem Italiener ziemlich den Eindruck einer Carricatur machte. Clemens XIII bezeugte einmal, bei Gelegenheit eines von Engländern begangenen rohen Exceſſes, ſein Erſtaunen, wie wenig man ſonſt von dergleichen höre, trotz der Jugend der meiſten, ihrer Entfernung vom Vaterland, und dem Fehlen jeder

Aufſicht. Es erſchien den Italienern, wenn ſie an die läppiſchen und eintönigen Zerſtreuungen ſeiner jungen Nobili dachten, achtbar, wie dieſe Fremden ihre Kunſtſchätze aufſuchten und durch methodiſche Gründlichkeit den Mangel an Geſchmack und Empfindung zu erſetzen ſuchten; wie ſie, ſo ſehr ſie ſich für die klügſte und mächtigſte Nation der Welt hielten, ihrer Sprache und Sitte Aufmerkſamkeit ſchenkten, Originale und Copien ihrer Kunſt als edelſten Schmuck der Paläſte mitführten, ja wie es ihnen zum Bedürfniß wurde, Eindrücke Italiens durch Nachbildungen zu einem beherrſchenden Zug der Umgebung ihres künftigen Lebens zu machen, ſich auf ihren Landſitzen ein Kleinitalien zu ſchaffen. Es gab auch bereits eine Colonie britiſcher Maler und Bildhauer in Rom, mäßige, fleißige Leute, die meiſt vom Copiren lebten und in der Regel ihre hundert Pfund jährlich verdienten.

Auch durch Winckelmanns Briefe zieht ſich eine Reihe vornehmer Engländer, denen er ſeine Worte für Guineenklang verkaufte. Er muß ihrem großartigen Unternehmungsgeiſt auch im Gebiet der archäologiſchen Entdeckung alle Anerkennung zollen, nicht minder ihrer Bereitwilligkeit auf den ſich regenden reineren Geſchmack thätig fördernd einzugehen. „Glauben Sie mir, dieſes iſt die einzige Nation welche weiſe iſt... Was für arme elende Ritter ſind insgemein unſere deutſchen Reiſenden dagegen!" Männer wie Sir Horace Mann in Florenz, Hamilton in Neapel, der dalmatiſche Adam, Henry, Jenkins, der „berüchtigte" Wilkes, der edle Hollis, (deſſen gute Achtung für ihn ein Panegyricus ſei) und ſo manche Erzoriginale, gehörten zu den erfreulichſten Abwechslungen in den zahlreichen römiſchen Perſonalerinnerungen. Und Winckelmann hatte nichts von Anglomanie. Bei ſeiner Neigung für ſüdliches Weſen machte ihn das phlegmatiſche Temperament, die hölzernen Manieren, der ſteife Ernſt leicht ungeduldig, Steinkohlenſeelen nennt er die gewöhnlichen Engländer und ſucht von ihnen loszukommen. In einer Geſellſchaft Britannier (darunter Lord Robert Spencer), wo er genöthigt iſt mitzueſſen, „lachte von allen Niemand drei ganzer Stunden"! Wie verſchieden von der Art römiſcher Großen war die inhumane Sitte des Engländers, jeden den er bezahlt als Sclaven, als keines Affectionsverhältniſſes würdig zu achten. „Ich vermeide dieſe inhoſpitable Nation wo ich kann ... in der Geſellſchaft der Cheroffini rede ich mit keinem Engländer". Die Schönheit der Engländerinnen ſträubt er ſich zuzugeben, die ſchöne Lady Spencer, die ſchönſte unter denen, die er geſehen, finde viele ihresgleichen in Rom (November 1763). „Leben Sie fröhlich, wünſcht er Stoſch, wenn es möglich iſt, unter einem verkehrten, ſtörriſchen Volk, und ohne Sonne, heiteren Himmel, feine Luſt und gutes Waſſer".

Am wenigſten wollte er gelten laſſen, daß Engländer über Geſchmacksſachen mitreden könnten. Er fand unter ihnen Menſchen, die in Beziehung

auf den Schönheitsſinn von der Natur geradezu übergangen ſchienen. „Ein junger Britte vom erſten Range gab im Wagen nicht einmal ein Zeichen des Lebens und ſeines Daſeins, da ich ihm eine Rede hielt über die Schönheit des Apollo und anderer Statuen der erſten Claſſe.“ Er war geſpannt darauf, ob ſein Vorurtheil widerlegt werden würde durch die ihm als ein Meiſterſtück angeprieſenen Elemente der Critik des Schotten Henry Home, die allerdings ſogar Leſſing überſetzen wollte. „Ich glaubte viel Neues zu finden, und fand einen kleinen metaphyſiſchen Schwätzer. Es iſt auch ein Capitel von der Schönheit, welches ein Grönländer hätte ſchreiben können. Ich ſehe, die Natur thut nicht mehr Wunder in England, als bei uns ... In die Kunſt miſche ſich der Britte nicht; und wir werden auch nimmermehr, ſo wenig als unſere Nachkommen, erleben, daß die Kunſt, wie ſich einige Engländer ſchmeicheln, Italien verlaſſen und nach England gehen werde“. (1. Januar 1763).*) —

Mit zwei ſehr ſeltſamen traf er im Jahre 1762 zuſammen. „Ich habe jetzt (ſchreibt er den 17. December 1762) mit einem Lord Baltimore, welcher Herr von ganz Maryland und Virginien iſt und ſich mir gleichſam aufgedrungen hatte, zu gehen... Es iſt ein Menſch von etwa vierzig Jahren, welcher verheirathet geweſen mit einer Tochter der Ducheß Bridgewater, von der er keine Kinder hat, wohl aber von andern Frauenzimmern, und eine führt er mit ſich ... eine ſchöne junge Engländerin... Er hat dreißigtauſend Pfund Sterling jährliches Einkommen, die er nicht zu genießen weiß. — Mein Lord iſt ein Original das eine Beſchreibung verdient; es iſt der außerordentlichſte Engländer, den ich unter ſo vielen bisher kennen lernen. Er glaubt er habe zuviel Verſtand, und Gott könnte ein Drittheil in Stärke verwandeln... Es iſt einer von den beſtialiſchen, unglücklichen Engländern, die alles in der Welt müde ſind. Die Villa Borgheſe ſahen wir in einer halben Viertelſtunde, nichts als die Peterskirche und der vaticaniſche Apoll hat ihm gefallen“. (Sharp der zwei Jahre ſpäter kam, erklärte den ſterbenden Fechter für die ergreifendſte von allen Statuen und Malereien Roms.) „Aus dieſem Grunde geht er nach Conſtantinopel zu Lande, wo er einige Jahre, warum weiß er ſelbſt nicht, bleiben will“. Am 29. Januar heißt es dann: „Meinen Lord habe ich nach vierzehn Tagen ſitzen laſſen, weil er mir dermaßen unerträglich wurde, daß ich ihm meine Meinung ſagte“. Dieſer Narr in Folio hatte ſich, wie Lamberg erzählt, vorgenommen beſtändig zu

*) Aehnlich Voltaire: „C'est un effet admirable des progrès de l'esprit humain, qu' aujourd'hui il nous vienne d'Ecosse des règles de goût dans tous les arts, depuis le poëme épique jusqu'au jardinage. L'esprit humain s'étend tous les jours, et nous ne devons pas désespérer de recevoir bientôt des poétiques et des rhétoriques des îles Orcades“. Home hatte Racine und den Garten von Verſailles critiſirt.

reiſen, weil er nicht wiſſen wollte, wo er begraben werden würde. Sechs Jahre ſpäter tauchte er in Wien auf mit einem Harem von acht Frauen, in dem zwei Neger (corregidori) die Polizei machten. Mit Hülfe ſeines Arztes ſtellte er Experimente darin an, indem er die fetten mit ſauren Speiſen, die mageren mit Milch und Fleiſchbrühe fütterte. Als ihn der Polizeichef erſuchte anzugeben, welche von den acht Signoras ſeine Frau ſei, erklärte er, „er ſei Engländer, und wo man ihn über ſeine Ehe zur Rechenſchaft ziehe, pflege er, wenn er ſich nicht boxen könne, ſofort abzureiſen".

Von gleichem Schlag fand Winckelmann den Herzog von Roxburgh (Rosbury). Dieſen ſchildert uns Caſanova als den ſchweigſamſten Menſchen den er gekannt. Er war ihm als ſehr unterrichtet, ja geiſtreich und muthwillig geſchildert worden; „aber eine unüberwindliche Schüchternheit gab ſeiner Erſcheinung etwas unausſprechlich Albernes. Auf Bällen, in ſeinen Geſellſchaften, kurz überall beſtand ſeine Höflichkeit in einem Haufen von Reverenzen. Wenn man das Wort an ihn richtete, ſo antwortete er in gutem Franzöſiſch, aber mit möglichſt wenig Worten, und ſeine blöde Haltung zeigte deutlich, wie unbequem ihm alle Fragen waren. Eines Tags, als ich bei ihm aß, fragte ich ihn einiges über ſein Vaterland, was mit ein paar Sätzen zu ſagen war, er antwortete mir ſehr gut, aber erröthend wie ein junges Mädchen, das zum erſten mal in der Welt auftritt".

Am 5. März 1763 ſchreibt er Walther als Grund des Aufſchubs der neapelſchen Reiſe: „Ich wurde von drei engliſchen Herren, dem Duke of Gordon, dem Lord Hope und dem Chevalier Steaphenſon erſucht jeden insbeſondere in Rom zu führen, welches ich theils meines Nutzens wegen, theils weil es der Befehl S. Eminenz war, nicht ausſchlagen konnte. Ich werde auch nach Oſtern zween anderen Lords eben hierin dienen müſſen".

§ 99.

Montagu.

Der ſeltſamſte und extravaganteſte ſelbſt unter den Engländern war nach dem Urtheil der Zeitgenoſſen der Ritter Charles Wortley Montagu (geb. 1713), der Sohn der bekannten Lady. Er erſchien im Sommer 1762 zu Rom auf ſeiner Durchreiſe nach dem Orient. „Er iſt, ſchreibt Winckelmann, ein großer Gelehrter in Mathematik, Phyſik und ſonderlich in morgenländiſchen Sprachen, und gedenkt, aſtronomiſche, phyſicaliſche, botaniſche, gelehrte ꝛc. Entdeckungen zu machen. Es iſt derſelbe in der Jugend mit ſeinem Vater, welcher Botſchafter an der Pforte war, lange (1716—19) in Conſtantinopel geweſen, und der erſte Europäer (wie er ſagt) an welchem die Einpfropfung der Blattern verſucht worden ... Voltaire redet von ihm in

den Lettres sur les Anglois, sur l'inoculation etc. ... Er reist mit einer Dame, die seine Verwandte sein soll. Nichts hat mich mehr an ihm befremdet als die Fertigkeit, mit welcher er deutsch spricht. Er hat in Leipzig studirt. Vielleicht kommt mir der Wurm, mit ihm nach Aegypten zu gehen". Die Reise nach Griechenland und Asien war „beinahe beschlossen". Er lernt mit ihm arabisch und ist nahe daran, sich den Bart stehen zu lassen und einen Turban aufzusetzen; denn Montagu wollte nach Aegypten und durch Arabien gehen und trat bereits zu Rom im Bart auf. Er gedachte sich sonderlich am rothen Meer ein ganzes Jahr aufzuhalten; die ganze Reise aber war auf zehn Jahre zugeschnitten. —

„Montagu, sagt Bianconi, hatte mit keinem Menschen Aehnlichkeit in der Bizarrerie seiner Ideen und Gewohnheiten, und eigentlich wollte er auch sich selbst nicht ähnlich sein, so besorgt war er, für einen Menschen wie andere gehalten zu werden. Mit den seltensten Gaben verband er die lächerlichsten Vorstellungen; mit dem logischsten Kopf vertrug sich absolute Inconsequenz, neben den umfassendsten Kenntnissen und überraschender Gelehrsamkeit zeigte er sich in tausend Fällen unbekannt mit den gemeinsten gesellschaftlichen Bräuchen und dem gewöhnlichen Lauf der Dinge. Zuweilen machte er Halt in seinen Ungereimtheiten; des Glanzes seiner Geburt sich erinnernd, nahm er einen Ton von Würde an, der wirklich imponirte; aber gar bald machte ihm der Respect seiner Untergebenen und die Freundschaft von seines gleichen Langeweile, dann trieb es ihn herabzusteigen und vermischt mit dem untersten Pöbel zu leben".

Schon in den Knabenjahren meldete sich dieser Drang in die niederen Classen einzutauchen; über eine gewisse Zeit war es ihm nicht möglich, in seiner socialen Sphäre auszuhalten. Er entfloh der Westminsterschule und gab eine Gastrolle als Straßenkehrerjunge; dann als Fischerknabe; dann lief er einem Schiffscapitän, einem Quäker zu, mit dem er nach Oporto fuhr, desertirte aber und lebte einige Jahre als Maulthiertreiberjunge in Portugal, bis ihn ein Zufall entdeckte. Die Familie, auf sein unruhiges Wesen eingehend, sandte ihn auf Reisen, nach Westindien. Zugleich aber meldete sich ein unbegrenzter Wissenstrieb, und überall mit glänzendem Erfolg, besonders in alten Sprachen. Bei seiner Rückkehr nach England schien er so vernünftig geworden, daß man ihn ins Parlament wählte, und hier soll er gezeigt haben, daß auch ein Geschäftsmann, ein Patriot und Redner in ihm stecke. Man stellte ihm eine große Zukunft in Aussicht, sprach von einer glänzenden Partie, als die Kunde erscholl, er habe eine Wäscherin geheirathet, von der er, als sie ihn zu langweilen anfing, nicht anders loskommen konnte, als indem er sich von Haus und Vaterland für immer verbannte. Der Vater († 1761) enterbte ihn zu Gunsten seiner Schwester, der Lady Bute, er erhielt

jedoch tausend Pfund Jahrgehalt, und nach dem Tod der Mutter zweitausend.

Es giebt keine Rolle auf der Lebensbühne, die er nicht probirt hätte. Auf dem Continent versuchte er den Herrendienst, in Feld und Cabinet, unter den Herzögen von Cumberland und Braunschweig; dann ruhte er sich aus in den dornigsten Studien. „In Deutschland, schrieb er Lami, habe ich meine Lehrjahre in der Cavallerie durchgemacht, in der Schweiz und in Holland das Feld bestellt. Ich schämte mich nicht Postillon und Fuhrmann zu werden; ich versuchte in Paris das lächerliche Metier des petit-maitre, ich wandelte zu Rom in Bäffchen und verkündigte zu Hamburg Gottes Wort in der großen Halskrause. So habe ich nach und nach alle Rollen versucht, die Fielding in seinem Julian gezeichnet. Mein Loos war das einer Guinee, bald zwischen den Fingern einer Königin, bald im Sack eines schmierigen Hebräers".

Als sich in Folge von Warburton's, des bekannten Apologeten, Berufung auf die sinaitischen Inschriften eine Controverse entspann, beschloß Montagu, an Ort und Stelle, durch Copie und Erklärung der Inschriften diese Angelegenheit zum Abschluß zu bringen. Auf der Hinreise war es, wo Winckelmann ihn, und zwar sehr genau kennen lernte. Er schrieb ihm auch, zuerst von Aleppo, und diese Briefe wurden zu Paris gedruckt. Zwei Jahre währte die Reise von Alexandrien über Cairo nach dem Sinai; in Palästina hat er Ausgrabungen veranlaßt und der Gesellschaft der Alterthümer Münzen geschickt. Aber die Inschriften schienen ihm nicht zu entziffern, oder doch die Mühe der Entzifferung nicht zu verlohnen.

Dagegen war es ihm beschieden, in anderer Weise die Welt von sich reden zu machen. Montagu pflegte sich, seinem Bedürfniß steten Wechsels entsprechend, überall, wo er weilte, mit einer Tochter des Landes zu verheirathen; so hatte er eine Spanierin, zwei Griechinnen besessen. Er war ein Mustergatte, aber nur bis zum Tag der Abreise, dann ließ er sie ohne alle Cerimonien sitzen. Also ähnlich wie Heinrich VIII, nur daß Montagu nicht so gewissenhaft war, die früheren Frauen köpfen zu lassen. In Alexandrien im Haus des dänischen Consuls, machte er bald die Entdeckung, daß in dessen schöner Gemahlin die ihm für diese Reise bestimmte Frau gefunden sei. „Er schickte diesen nach Holland, oder besser zu reden, er vermochte ihn, dahin zu gehen, unter dem Vorwand, des Montagu Sachen dort in Ordnung zu bringen, in Summa, unter einem erdichteten Vorwand. Einige Monate nach dessen Abreise zeigt Montagu einen Brief vor mit der Nachricht von des Consuls Absterben, heirathet dessen Frau in der dort üblichen Form und führt sie auf seinen Reisen durch Syrien mit sich. Jetzt hat der dänische Resident zu Constantinopel Nachricht erhalten, daß der

Conſul friſch und geſund zu Texel in Holland ſei; und Montagu wird auch in türkiſchen Ländern nicht ſicher ſein". Es hieß ſogar, er ſei geſpießt worden wegen ſeiner ſchändlichen That.

Er erſchien jedoch im Herbſt 1765 wohl und geſund zu Piſa. „Er iſt zu Jeruſalem über dem heiligen Grabe katholiſch geworden, und hat hier, wo nichts ſeltener als Geld iſt, vom Pabſt eine Penſion von tauſend Scudi monatlich verlangt, worüber man billig lachen müſſen".

Aber es zog ihn mächtig nach dem Oſten zurück. Schon hatte er manche morgenländiſche Sitten angenommen und einen arabiſchen Begleiter mitgebracht. Im Frühjahr 1768 reiſte er durch Macedonien nach Conſtantinopel, erhielt eine Audienz beim Sultan und kam nach Jahren als orthodoxer Muſelmann nach Venedig zurück. Hier lebte er in tiefer Eingezogenheit, in gewiſſenhafter Nachahmung türkiſcher Sitten und Beobachtung moslemiſcher Bräuche, bis auf die kalten Waſchungen vor Sonnenaufgang und die Gebete nach Oſten. Hamilton und Moore gelang es in ſeine Clauſe vorzudringen; er empfing ſie oben an der Treppe und führte ſie durch mehrere auf venezianiſche Weiſe möblirte Zimmer zu einem inneren Gemach in ganz anderem Stil. Hier gab es keine Stühle, die Gäſte nahmen auf einem Sopha Platz, Er ſelbſt ließ ſich mit gekreuzten Beinen auf einem Kiſſen am Boden nieder. Ein junger Neger ſaß ihm zur Seite, ein würdiger Greis mit langem Bart reichte den Caffee. Dann wurden aromatiſche Harze in einem Silberpfännchen verbrannt, er ſog den Duft mit Wolluſt ein und rieb ihn mit der Hand in ſeinen Bart. In ſeinen Reden und Manieren fand Moore eine Miſchung franzöſiſcher Lebhaftigkeit und türkiſcher Gravität, er ſprach ſeltſam feſſelnd. Vom türkiſchen Weſen war er ganz eingenommen, er pries ihre Redlichkeit, Gaſtfreundſchaft, ihren Edelmuth, ihr Glück und vor allem die vernünftige Stellung der Weiber in der Geſellſchaft. — Montagu ſtarb zu Padua, wo er im Kloſter der Auguſtinereremiten begraben liegt, am 30. April 1776.

§ 100.

Franzoſen; Watelet.

Unter den Nationen, die in Rom ihre Colonie unterhielten und alljährlich ihre Pilger ſchickten, betrachtete Winckelmann die Franzoſen anfangs mit dem wenigſten Wohlgefallen. Dieß rührte noch aus Churſachſen her. Er bediente ſich der damaligen Hofſprache mit wenig Sicherheit, und ſah ſich dadurch vielfach gehemmt, zurückgeſetzt gegen windige Glücksritter. Er gedenkt mit Bitterkeit der „deutſchen Prinzen, denen übel wird, wenn ſie nur deutſch reden hören", der deutſchen Höfe, „wo ein franzöſiſcher Harlekin mehr als

ein wahrer Deutſcher gilt". Alle Nationalitäten erſcheinen in der Fremde nicht zu ihrem Vortheil, beſonders wenn ſie glauben ihren Rang nie genug bemerklich machen zu können, ſtatt ſich Mühe zu geben, fremde Zuſtände verſtehen zu lernen. Goldoni war erſtaunt, in Paris keine von den lächerlichen Figuren wiederzufinden, die ihm aus ſeinem Vaterland im Gedächtniß waren. Der Franzoſe erſchien in Rom, zwiſchen ſolcher Vergangenheit, und ſelbſt neben dem Italiener, ungleich deplacirter als in deutſchen Reſidenzen, wo er wirklich eine Zeit lang, wie er ſich ſchmeichelte, als civiliſirende Potenz auftrat. Dem Italiener mißfiel das galliſche Flackerfeuer, der Mangel an Ruhe (flemma), ihr unbeſonnenes Gebahren, dreiſt bei Frauen, verwegen bei Männern, ihre geſellſchaftlich unerträgliche Sucht, überall die Herren zu ſpielen, das Wort zu führen, alles an Paris zu meſſen, ihre Keckheit über alles abzuurtheilen. Lalande hatte aus einer viermonatlichen italieniſchen Reiſe acht Bände gemacht, worin er Künſte, Politik, Sitten, Verwaltung, Geographie und Naturgeſchichte ergründete: „il n' y a qu' un Français à qui Dieu puisse accorder de ces faveurs-là". Gleichwohl war die franzöſiſche Bildung in wachſender Ausbreitung begriffen. Das epochemachende Werk Beccaria's (1765) war das erſte auffallende Beiſpiel ganz franzöſiſchen Stils mit italieniſchen Worten, wie es ſchon längſt engliſche Muſterſchriftſteller gab, die franzöſiſch mit engliſchen Vokabeln ſchrieben.

Die franzöſiſche Academie, faſt ein Jahrhundert (1666) alt, hatte im Palaſt Moncini ihren Sitz. Die Eleven wohnten im Entreſol, der Director Charles Natoire aus Nismes in der zweiten Etage, die erſte war für die Feſte und Cerimonien des Geſandten beſtimmt. Die Malerei wurde gelehrt nach dem Syſtem der de Piles und Felibien, deſſen Kräftigkeit durch Anſchauung italieniſchen Stils und italieniſcher Execution ſich bewähren ſollte. Die ehrgeizigen jungen Männer, erzählt der Maler Füßli, die wußten daß dieſe Regeln zu Hauſe allein zu Erfolg führten, nahmen ſie unbeſehen an, ſo verſchieden ihre perſönlichen Neigungen ſein mochten; daher jene Gleichförmigkeit, die der Mittelmäßigkeit ſo nahe ſteht. Nach einer entzückten, begierigen Schau der Wunder Roms machten ſie alle denſelben Curſus durch: ſechs Monate Vatican, gleich getheilt zwiſchen Michelangelo's Fierté und der correcten Grazie Raphaels, ſechs Monate zwiſchen den academiſchen Tugenden Hannibal Carracci's und der Reinheit der Antike, für deren Studium eine reiche Gypsſammlung beſtimmt war.

Im Auguſt 1756 ſetzte ſich die Academie ein Ruhmesdenkmal in der Nationalkirche S. Luigi de' Franceſi, deren Inneres vor kurzem durch Anton Derizet mit prächtiger Marmorbekleidung erneut worden war. Das Deckenbild, die Apotheoſe des heiligen Ludwig, war nach Natoire's Carton von dem römiſchen Frescomaler Anton Bicchierari ausgeführt worden. Ueber dieſes

Bild war nur eine Stimme. Die schlechte Zeichnung, erklärte Mengs, übersteigt alle Begriffe, Proportionen sind nicht vorhanden, ebensowenig Perspective, die Farbe ist hart und fleckig, die Gewandung ohne Bestimmtheit und Durcharbeitung. Der Heilige steht in voller Rüstung vor dem Heiland! Endlich schnitt eine Linie von Figuren die Composition quer entzwei. — Welcher kaum faßbare Grad beschränkter Suffisance gehörte dazu, dieses flaue Machwerk in einer großen römischen Kirche auszustellen! Der unterste römische Maler, sagte man, von denen welche mitzählen, hätte es besser gemacht.

Dieses Armuthszeugniß im Können paßte nun vortrefflich zu den Ansprüchen, als deren Organ kürzlich der Marquis d'Argens aufgetreten war. In seinen Réflexions critiques sur les différentes écoles de peinture war zum erstenmale der Primat angefochten worden, den die Italiener und alle Welt bisher für unantastbar gehalten hatten. Aber da man mit so vielen préjugés aufräumte, sollte man nicht auch die italienischen Maler einmal um ihre Legitimation fragen? d'Argens' flüssige Feder gab sich gern dazu her, den Pariser Malern diese Höflichkeit zu erweisen; er brauchte nichts dazu, als de Piles und d'Argensville's Abrégé zu durchblättern. Es werde dem Teufel leichter, spottete er, Gott und seine Heiligen zu preisen, als einem Italiener, einen Franzosen zu loben, und doch hätten jene heutzutage kaum einen Maler und Bildhauer selbst vom Rang der Mittelmäßigkeit. Er vergleicht nun die Franzosen mit den großen Italienern, in achtzehn Parallelen, in denen immer der Franzose gewinnt. Raphael und Lesueur, Tizian und Blanchard, Correggio und Mignard, Rubens und Lemoine, Rembrandt und Le Trove père. Le Brun's Zeichenmanier sei so groß und correct wie die Michelangelo's, aber weniger übertrieben, gleichmäßiger und graziöser.

Diese alberne Spielerei, sollte man meinen, sei nur zum Lachen gewesen; aber die Italiener waren sehr aufgebracht und die Academie von S. Luca wollte etwas geschrieben haben, fand aber Niemand als den alten schwachen Ridolfino Venuti (1755). Die einzige richtige Antwort wäre gewesen, beider Sachen nebeneinanderzuhängen; was, wie Venuti bemerkte, selbst die Generalpächter in Paris ebenso wie der stolze Duc de Tallard sich wohl hüteten. Wie könne man so unwissend sein, achtzehn Maler, die alle ein und dieselbe französische Manier haben, mit Meistern ganz verschiedener Stile wie jene Italiener zu vergleichen! Wenn die Franzosen sich auf ihr Colorit beriefen, so erklärte Venuti, ohne Zeichnung, Disposition und Zauber des Accordo komme ihm das Colorit vor wie ein prachtvolles Sattelzeug auf dem Rücken eines Esels. „Des Abbé Venuti Widerlegung (risposta) des d'Argens, schreibt Winckelmann an Hagedorn, ist ein elender Wisch; hier in Rom aber wird viel daraus gemacht. So groß ist hier die Unwissenheit".

Nun aber erschienen in dem Palast Moncini nicht bloß die preisgekrönten

Eleven, ſondern alle Vagabunden, Ausgewieſene begehrten unter Berufung auf die Landsmannſchaft ein Aſyl.

Was kann den, welchem Pietät, Sinn für Eigenthümliches, Begeiſterung für den einzigen Weg gilt zum Heiligthume der Kunſt, verletzender berühren, als beſchränkter bornirter Dünkel, freche, künſtlich aufgeſchraubte Tadelſucht! ein Pavian, der Raphael langweilig findet und Michelangelo beſpöttelt! „Einer gewiſſen Nation iſt Rom gar unerträglich. Ein Franzoſe iſt unverbeſſerlich: das Alterthum und er widerſprechen einander... Ihre Academie iſt eine Geſellſchaft von Narren, und ein junger Römer machte ein Wappen für dieſelbe, nämlich zwei Eſel, welche ſich kratzen, weil den Eſeln alles gefällt... Alle Franzoſen ſind hier lächerlich, als eine elende Nation, und ich kann mich rühmen (1756), daß ich mit keiner von der verachtungswürdigſten Art zweifüßiger Creaturen eine Gemeinſchaft habe... Die Nation iſt gar nicht gemacht, etwas Ernſthaftes zu treiben... Ein Franzoſe, ſowie die Nation jetzt iſt, iſt ungeſchickt ein großer Künſtler, ein gründlicher Gelehrter zu werden: ja kein Franzoſe kann eine andere Sprache, ohne Lachen zu erwecken, reden lernen..... Ihre nervi optici, mit den Gehörnerven, müſſen eine zähere Bekleidung, als wir, haben... Sie verſtehen nur die Kindereien von Höflichkeiten, nicht aber das Weſentliche, welches der Italiener beſſer weiß... Keiner kann ein ehrlicher Mann ſein... Unter anderen Dingen, für die ich Gott preiſe, iſt auch dieſes, daß ich ein Deutſcher und kein Franzoſe bin."

Dergleichen ließ er ſogar drucken. Nachdem er in der Abhandlung von der Grazie Bernini abgethan, fährt er fort, „Von Rom kannſt du, mein Leſer, ſicher auf andere Länder ſchließen..... Ein geprieſener Puget, Girardon und wie die Meiſter in ong heißen, ſind nicht beſſer. Was der beſte Zeichner in Frankreich kann (Bouchardon), zeigt eine Minerva in einem Kupferleiſten zu Anfang der geſchnittenen Steine von Mariette". Nachdem er die ſchmachtende Venus des Pigalle in Potsdam verhöhnt hat, fragt er: Sollte man glauben, daß ein ſolcher Mann in Rom einige Jahre unterhalten wurde, das Alterthum nachzuahmen? —

Auch einen ſeit kurzem bekannten und beliebten franzöſiſchen Kunſtſchriftſteller hatte Winckelmann gelegentlich modernen Mißverſtändniſſes der Antike als Prügelknaben herausgegriffen, Watelet, einen „Scribenten, welcher gebunden und ungebunden über die Malerei ſingt und ſpricht"; was er ſchwerlich gethan haben würde, wenn er dieſen Mann perſönlich gekannt hätte.

Claude-Henri de Watelet (1718 † 86) war der Sohn eines Generalpächters, den er mit 22 Jahren beerbte. Der junge Mann ſah in ſeinem Vermögen nur das Mittel zur Ausführung eines Plans, der ihm vor drei Jahren in der ewigen Stadt aufgegangen war, dem er fünfzig Jahre treu blieb, und dem er, wie der Verfaſſer ſeiner Lebensſkizze ſagt, ein genußreich

reines Leben verdankt (une vie volupteuesement innocente). Betrachten, Studium, Genießen der Kunſtwerke, Förderung junger Talente, das war der Inhalt ſeines langen Lebens. Er lernte zeichnen, ätzen, boſſiren, meißeln, weil ohne Praxis auch der unterrichtetſte Liebhaber kaum ſoviel wiſſe, als ein mittelmäßiger Artiſt. Er erwarb ſich einen allſeitigen Geſchmack, er liebte alle Künſte, er zog Schriftſteller und Künſtler an ſich heran, er war ſelbſt beides, nicht mit dem glänzenden Erfolg, der den Neid herausfordert, ſondern mit jenem Halbtalent, das Nachſicht heiſcht, ohne Aufſehen und Stürme Achtung erwirbt, und auch ohne den Ruhm, die Mußeſtunden einer beſcheidenen Häuslichkeit, eines wohlwollenden Freundeskreiſes aufheitert. Être chéri, ſagte er, vant mieux qu'être vanté. Dieſer Kreis ſammelte ſich in dem reizenden engliſchen Garten von Moulin Joli am Seineufer, den eine befreundete Dame nach ſeinem Plan — er war Verfaſſer eines Verſuchs über Gärten — angelegt hatte.

Das Lehrgedicht L'art de peindre ſollte zugleich den Kenner, den Künſtler, den Denker und den Dichter zeigen. Lange hielt er es im Porteſeuille zurück, las es in Privatkreiſen, in der Maleracademie, ehe er es in einer prächtigen Quartausgabe (1760), und dann in einer niedlichen, wohlfeilen veröffentlichte. Was er lehrte, war zwar weder neu gedacht, noch originell und hinreißend geſagt; es war einer der letzten matteſten Nachklänge einer ausgelebten Kunſtweisheit — „erloſchene Farben und ausgedroſchene Garben" — aber er meinte es mit der Kunſt ſo gut, die Verſe gingen glatt ein in pariſer Ohren, und es iſt ſo bequem, bekanntes noch einmal in neuen Reimen vorgeſungen zu bekommen. Paciaudi fand ſelbſt Rom ſeines Lobes voll; der Genueſe Lomellin machte eine Ueberſetzung in italieniſchen Verſen, welche nach dem Gehör der Florentiner noch beſſer waren als die franzöſiſchen. Watelet ſchrieb auch Anmerkungen dazu, ebenſo Artikel für die Encyclopädie; er erhielt zum Lohne Mirabeau's Stuhl in der Academie.

Winckelmann aber hatte ſich ihn ausgewählt, als Autor der Gegenwart, um an ſeinen Irrthümern zu zeigen, wie ſehr die Alten übertriebene Characteriſtik mieden, wie ſie nie dem Character die Schönheit, eher die Schönheit dem Character opferten. Watelet hatte z. B. den Faunen „eine ſchwere und unbehende Proportion, große Köpfe, kurze Hälſe, hohe Schultern, kleine und enge Bruſt, dicke Schenkel und Knie, und ungeſtalte Füße" zugeſchrieben; am Mars ſollte das geringſte Fäſerchen die Stärke, die Kühnheit und das Feuer, welches ihn erregt, ausdrücken; und die Helden ſollten hervorſtechen durch „vom Fleiſch abgefallene Glieder, dürre Beine, einen kleinen Kopf, kleine Hüften, einen kleinen Bauch, kleinliche Füße und eine hohe Fußſohle". Solchem wunderlichen Nonſenſe gegenüber war es allerdings ſchwer, satiram non scribere. „Woher in der Welt ſind ihm dieſe Erſcheinungen kommen!

Hätte er doch ſchreiben mögen was er beſſer verſtanden! Iſt es möglich, ſich ſo niedrige und falſche Begriffe von Künſtlern des Alterthums zu machen! Dieſes iſt eine Ketzerei in der Kunſt, die ſich zuerſt in dem Gehirn des Verfaſſers erzeugt hat".

Der alles dieß verbrochen, erſchien zu Neujahr 1764 plötzlich in eigner Perſon an der Spitze einer Pariſer Reiſegeſellſchaft in Rom. Er brachte Briefe mit von Barthélemy und Caylus in Paris, Paciaudi in Parma. Der einzige Franzoſe ſtand vor ihm (wie er ſelbſt geſtand), „qui personellement ait lieu de se plaindre de moi". Er wußte damals übrigens noch nichts von ſeiner Abkanzlung in dem ſoeben erſchienenen deutſchen Buche. Ihn begleitete ſeine Freundin und Schülerin Marguérite le Comte, die Frau eines Gerichtsprocurators, die Winckelmann „als eine große Kennerin gerühmt worden", und die ein Porträt des Cardinal Albani radirte; — und der Abbé Copette, Doctor der Sorbonne und Großvicar, Watelets früherer Lehrer. „Morgen, ſchreibt er (5. Januar) werde ich anfangen, denſelben an einige Orte hinzuführen. — Es iſt ein Mann nahe an fünfzig Jahren, reich und liebenswürdig".

Zu dieſen Franzoſen geſellt ſich alsbald ein deutſcher Verehrer — Allemands grands admirateurs — in dem Innsbrucker Landſchafter Franz Edmund Weirotter (1730 † 71), ſpäter Profeſſor zu Wien, damals (nach Füßli) „ein kleines, artiges, à la française aufgeſtutztes Männchen, das nicht eigentlich wußte, ob er Johann Winckelmann, oder Watelet, und beſonders Madame Comte mehr vergöttern ſollte". Dieſer flotte Tyroler war vor vier Jahren mit leerem Beutel und Kopf, und ohne Franzöſiſch nach Paris gekommen; jetzt hatte er ſchon ein hübſches Oeuvre von hundert Kupfern aufzuweiſen. Dieß alles war ein Werk Wille's, der ſein Talent erkannte und ihn zum Landſchaftzeichnen anleitete. Wille rühmt ſelbſt ſeine äußerſt geiſtreiche Manier; er kaufte ihm Zeichnungen und ſogar ſechs Platten ab, die er herausgab unter dem Titel Vues de la Seine und Boucher widmete. Beim Abſchied hatte Weirotter ihm unter ſtrömenden Thränen gedankt, vier Jahre ſei er ihm ein Vater geweſen.*) Beſſeren Empfang konnte man bei Winckelmann nicht finden, als wenn man mit Grüßen und Kupferſtichen von Wille kam. „Ihre drei bewundernswerthen Blätter (im Salon 1763 hatte Wille die Liſeuſe nach Terburg und den Joueur d'instrumens ausgeſtellt, das dritte war vielleicht die Dévideuse) erregten natürlich den Wunſch in mir, alle Ihre Werke zu beſitzen. Ich werde ſie über meinem Schreibtiſch aufhängen, um ſie als Schöpfungen meines Freundes immer vor Augen zu haben".

*) Il est poli, bemerkt Wille, vif, souple en toute occasion, mais on l'accuse de n'être pas en toute occasion des plus sincères.

Bisher kannte er nur Porträts von Wille; über das des Prinzen von Wales hatte er geäußert: „Ich bin erſtaunt, daß menſchliche Kunſt ſo weit geht". Er hatte ſich lange nach ein paar Kupfern von ſeiner Arbeit geſehnt. Als Dank ſendet er Wille die Kunſtgeſchichte, „Erz für Gold". Wille iſt „ein Mann, welcher der Kunſt und dem deutſchen Namen Ehre macht". Wille und Mengs ſeien den Deutſchen das was Leibnitz war. Er beklagt ſich aber, daß der Ueberbringer „im erſten Monat keinen großen Werth auf ſeine Freundſchaft zu legen geſchienen, vielleicht nach dem Beiſpiel der jungen Franzoſen, obwohl er ihm bei verſchiedenen Gelegenheiten ſeinen guten Willen und ſeine Achtung bewieſen, ihm auch nützlich geweſen ſei". Er machte Winckelmann ein Geſchenk eigener Arbeit, radirte Landſchaften, welche dieſer „zu den beſten in dieſer Art" rechnete: „dieſer junge Künſtler werde ſeinem Vaterlande Ehre machen". Weirotter hat indeß nur Zeichnungen und über zweihundert Radirungen hinterlaſſen.

Winckelmann ſcheint ſich nicht mehr genau erinnert zu haben, in welchen Ausdrücken er Watelet über Helden und Faunen belehrt hatte. Von einem Poeten und Franzoſen dazu hätte er ſonſt nicht hoffen können, daß ſie ihm verziehen werden würden. Sein erſter Gedanke beim Erſcheinen des reichen, ſeinen Monsù war vielmehr, ihm auch mündlich „anzuzeigen, wo er ſich in ſeinem beliebten Buche vergangen". Watelet war ein ſanfter, gütiger, redlicher Mann; angeborne Kränklichkeit erleichterte ihm die Tugenden der Friedfertigkeit und Beſcheidenheit. Er übte jene Höflichkeit, „welche fremde Selbſtliebe mit der eignen ſtets auf dem Friedensfuß zu erhalten weiß"; man lobte ihn, daß er nicht nur zu reden, ſondern auch anzuhören verſtehe. Winckelmann ſelbſt fand nichts an ihm von der fatalen Rechthaberei der academiſchen Gelbſchnäbel, die ſtets über alles mögliche eine fertige Meinung haben, aber ohne ſich je zu Gründen herabzulaſſen; er ſchien ihm von jenem bollore durch die Jahre geheilt zu ſein.

Er führte die kleine gewählte Geſellſchaft ſeit dem 5. Januar an einigen Orten, auch in der Villa. „Ich brachte ihn in tiefes Nachdenken (er ſagt auch, m'avvidi della confusione), da ich ihm die Eigenſchaften der Faune in der Villa Albani zeigte". Ihm über den Werth ſeines Poems die Augen zu öffnen, ſchien ihm nicht unmöglich, aber ſchwer, considerato active et passive. Allerdings ſei er nicht bloß ein Liebhaber, ſondern ein Kenner; er nennt das blaſſe Gedicht ſogar ſchön, wenn auch etwas zu allgemein gehalten, natürlich abgeſehen von den antiquariſchen Schnitzern (qualche errore un poco massiccio). Er bereute, daß er gerade dieſen „liebenswürdigen Mann" es entgelten laſſen, wenn ihn die Tollheit der Deutſchen, alles

franzöſiſche Gemengſel brühwarm wie es zu ihnen kommt, zu überſetzen, aufgebracht habe, ſich in etwas harten Ausdrücken zu faſſen, indeß vertrage ſich ja das Lob der Perſon mit dem Tadel des Werks. „Ich habe es ſuchen gut zu machen durch unendliche Höflichkeiten, welche ihm durch mich von meinem Herrn erwieſen ſind". Wie zeitgemäß dieſe Härte war, bewies das Erſcheinen einer deutſchen Ueberſetzung Watelets in demſelben Jahre, von Lehninger, dem Verfaſſer des unter dem Titel Abrégé bekannten Catalogs der dresdener Gallerie. Ein Brief von Mengs beruhigte ihn, er iſt ihm „ein Evangelium, eine Sprache des delphiſchen Dreifußes, ein Schild in ſeiner gerechten Critik". Noch ganz anders verfuhr Diderot mit ſeinem Landsmann; froſtig, kraftlos, farblos, ungeſchickt nennt er das Gedicht; „man lernt nichts, behält nichts, kann nichts citiren; kein Gedanke, keine practiſche Vorſchrift, keine Beiſpiele, nichts, gar nichts. Wenn dieß Poem mein wäre, ich würde alle Vignetten herausſchneiden, hinter Glas machen und das übrige ins Feuer werfen". In dieſem Kreiſe urtheilte man ſehr herbe über die franzöſiſche Malerei der Gegenwart. Ils n'ont ni esprit, ni élévation, ni chaleur, ni imagination (1759), im Colorit ſei die franzöſiſche Schule faſt ſtets ſchwach und falſch geweſen.

Schon früher war Winckelmann gewahr geworden, daß es noch Franzoſen anderen Schlags gebe als die ſich am Tiber eingeniſtet hatten. Faſt wider ſeinen Willen machte er eine Reihe von Bekanntſchaften, die wie ausgewählt ſchienen, jenes Vorurtheil zu entkräften. In Barthélemy, Caylus, Mariette lernte er gleichſtrebende Freunde von Kunſt und Alterthum kennen, und was mehr war, gelehrige Leſer, lobende Beurtheiler, ja Ueberſetzer ſeiner Schriften. Es entſtand ein Briefwechſel, „welcher mir lieb iſt, ungeachtet ich die Nation nicht liebe" (27. März 1761). Seit dieſer Zeit verſtummen die Ausbrüche der Franzoſenfreſſerei. Bald zählte er Franzoſen zu ſeinen Freunden — Clériſſeau, Desmareſt. Paris tritt nun in eine ganz andere Beleuchtung. Nun iſt es ihm nicht mehr gleichgültig, als er vom Haß der dortigen Artiſten gegen ihn hört, weil er Pigalle und den älteren Adam (den Herſteller der Familie des Lycomedes) hart angegriffen habe. Er muß zugeben, daß er mit die dankbarſten, empfänglichſten Leſer in Frankreich findet. Schon bei ſeinen Lebzeiten fingen ja die Franzoſen an, à la grecque zu künſteln. Wie bald hatte ſich die Phyſionomie der Malerei verwandelt! An die Stelle des ſybaritiſchen Olymps Ludwigs XV trat eine gallo-römiſche Welt, wo nicht nur die roſigen Amoretten und üppigen Nymphen Boucher's, Laneret's, ſondern auch die in den reineren Luftſchichten wohnenden Grazien der Malerei gründlich ausgeräuchert waren. — Zu der Zeit als der Herzog von La Rochefoucauld von einer Expedition nach Griechenland auf Koſten des franzöſiſchen Hofes ſprach, die Winckelmann leiten ſollte, war es ſchon

so weit gekommen, daß er sich entschloß, die neue Ausgabe der Kunstgeschichte in französischer Sprache erscheinen zu lassen.

§ 101.

Die Schweizer.

Durch die zehn letzten römischen Jahre zieht sich ohne Unterbrechung der Verkehr mit den Zürchern, zuletzt waren es deren fünfe, theils in Briefen, theils in einer Reihe von Besuchen. Sonderbar, aus weiter Ferne knüpfen sich die innigsten Beziehungen zu einem Kreise, der ihm jenseits der Alpen ganz fremd gewesen war, und dieser Kreis ist bestimmt, ihm nun, im welschen Lande, den Verkehr mit dem Vaterland fast allein zu repräsentiren, oder zu ersetzen. Der briefliche Verkehr mit den ihm sonst viel näher liegenden sächsischen und preußischen Kreisen ging wenig über ein gelegentliches Auffrischen alter Erinnerungen hinaus; alte Kohlen, von denen man bisweilen die Asche abbläst; hier haben wir Affectionsverhältnisse jener Art, aus denen man periodisch seine geistige Nahrung zieht. Der Egoismus könnte diesen Verkehr von Winckelmanns Seite für ein Geben ohne Aequivalent des Empfangens halten: aber sein Gemüth bedurfte der Erregung durch zahlreiche Beziehungen dieser Art, und die Vertheilung der Affection an viele Objecte schwächte nicht ihre Wärme. Man hat übrigens nicht ohne Grund bemerkt, daß die Persönlichkeit dieser Männer gewöhnlich bedeutender war, als ihre schriftstellerischen Erzeugnisse.

Auch in der Schweiz, wenigstens in der protestantischen, wo bisher nur französische Sprache und Bildung geherrscht, hatte sich seit dem Anfang des Jahrhunderts, in Auflehnung gegen französische Unbilden, Anmaßungen und Religionsverfolgungen, ein freier, patriotischer Geist zu regen begonnen; in literarischen Vereinen, deutschen Gesellschaften fand er ein Organ, und im Lesen der Engländer und der Alten suchten die sehr kümmerlich beginnenden belletristischen Bestrebungen einen Anhalt. Der freimüthige, vaterlandsliebende, antifranzösische mit Anspielungen auf Antikes gefärbte Ton in den Briefen dieser Schweizer berührte Winckelmann ungemein sympathisch.

Der Anfang war von den Schweizern ausgegangen, und in einer Weise, die Winckelmanns Herz an der schwächsten Stelle im Sturm eroberte. Ein Geschenk, geheimnißvoll, überraschend, schmeichelhaft weckte lebhafte Empfindungen der Dankbarkeit, der Verehrung. Es kam aus der Schweiz, dieß regte die alten, theuren, aus Cornelius Nepos stammenden Schulideen von freien Republiken, Republicanern und deren Tugenden an: er dachte und fühlte in den Phrasen alter Rhetoren über jene böotischen Diminutivstaaten, mit Seitenblicken auf den Despotismus des Landes das Copernicus, Kant,

Herder erzogen hat, die für die Befreiung der Menschheit mehr gethan haben, als alle Schweizercantone der Vorzeit und der Zukunft.

Die Schweiz ist das Land, „wo die Freiheit auf stolzem Thron sitzt", „das Vaterland der Tugend, der Freundschaft und der Vernunft". Nach Zürich gedenkt er sich beim Tode seines Herrn zu wenden, um sich selbst allein zu genießen und sein Leben (in Zwingli's Vaterland!) in einem katholischen Kloster vor der Stadt zu beschließen. „Die ganze Stadt ist erbötig, an meine Aufnahme zu gedenken, und mich persönlich einzuholen" (12. August 1764).

Johann Georg Wille (1715 † 1808), der größte Kupferstecher seiner Zeit, war im Juli 1736 mit G. F. Schmidt nach Paris gekommen, von da ab ununterbrochen dort geblieben und nach und nach zu einer sehr angesehenen Stellung gelangt. Seit 1758 war er als Franzose naturalisirt. Alle Künstler die durch Paris kamen, alle vornehmen und fürstlichen Reisenden, die irgend fähig waren, an der bildenden Kunst ein Interesse zu nehmen, rechneten es sich zur Ehre, sein Haus, Quai des Augustins 35, aufzusuchen. Zu jener Zeit übte er die Kunst fast mehr als Liebhaberei, denn als Erwerbsquelle; er stach Gemälde, die ihn ansprachen und seinem glänzenden Grabstichel Gelegenheit gaben, sich zu zeigen; er widmete sie Freunden. Kein strebender Jüngling bat vergebens um seinen Rath, er theilte ohne Zurückhaltung alle Vortheile seiner Kunst mit; kein bedrängter Maler klopfte umsonst an seine Thür. So half er wiederholt dem Dresdener Boetius, und setzte in das Tagebuch die Worte: Selon mon coeur, je voudrois l'assister beaucoup, quoique je ne le connoisse pas autrement; mais il est artiste malheureux, cela me suffit.

Wille hatte an der Uebersetzung der Schrift von der Nachahmung im Journal étranger Theil und erkundigte sich in Rom nach Winckelmann, dem er seine Hochachtung versichern ließ. Er sandte ihm auf seine Bitte jene Uebersetzungen, sowie auch die Critik des Wegs in Marmor zu arbeiten (s. I, 417 ff.); Winckelmann vertraute ihm die handschriftliche Beschreibung des Apollo. Er hatte unter dem Eindruck des eben ausgebrochenen Kriegs und des vorausgesetzten Aufhörens der Pension, Andeutungen über seine äußere Lage gemacht, über die Verhinderung seiner Reise nach Neapel durch Geldmangel. Dieß war ohne Nebenabsichten geschehen; aber Wille theilte es Füßli mit, der schon manchem in solcher Lage geholfen hatte.

Hans Caspar Füßli (1706 † 81) gehörte einer Zürcher Familie an, die seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts der Schweiz eine Reihe von Künstlernamen geschenkt hat. Er ging mit achtzehn Jahren nach Wien, wo er als beliebter Bildnißmaler in die beste Gesellschaft kam, und dann auf Empfehlung Schwarzenbergs an dessen Schwiegersohn, den Markgrafen, nach Rastadt. Als er mit vierzig Jahren nach Zürich zurückkam, begann er selbst,

mit beſcheidenen Mitteln, ein Haus zu machen in der Art der Großen, unter denen zu leben er ſich gewöhnt hatte. Ein reiches Kupferſtichcabinet lieferte die Baſis für Kunſtgeſpräche, Correſpondenzen wurden unterhalten mit den Erſten der damals aufgehenden Nationaldichtung (auch Kleiſt, Klopſtock, Wieland), junge Künſtler auf alle Weiſe gefördert. Der Wunſch zwei Franken, dem Schlachtenmaler Rugendas in Augsburg (auch der Thiermaler Riedinger gehörte zu dem Kreiſe) und Kupezky in Nürnberg, ein Denkmal zu ſetzen, gab den Anſtoß zu den großen biographiſchen Sammlungen, dem räſonnirenden Kupferſtecherlexicon u. a. So wurde das Haus des Stadtſchreibers des Zürcher Raths eine wahre Academie. Seine Kinder hatten das Familientalent geerbt; Roſe und Liſe waren Blumen- und Inſektenmalerinnen, Hans Rudolph ging nach Oeſterreich und führte ein bewegtes Leben, Hans Heinrich aber trug den Malerruhm der Füßlis weit über die Grenzen der Schweiz hinaus.

„Sein Haus, ſo ſchildert es ein Zeitgenoſſe, war der Zufluchtsort der Künſte, der Freiheit, der guten Geſellſchaft. Alle Tage verſammelten ſich bei ihm Leute von jedem Rang und Alter; in abwechſelnder Geſtalt ging das Geſpräch vom ſcherzhaften Ton zum ernſthaften über, von den Gegenſtänden der Kunſt zu politiſchen und moraliſchen Unterſuchungen, allemal mit ſinnreichen Einfällen und Anecdoten belebt. In der Mittelmäßigkeit äußerer Umſtände iſt es Füßli gelungen, Talent und Verdienſt beſſer als ſoviel Reiche und Große zu beſchützen. Eine Menge armer Schüler hat er nicht nur großmüthig unentgeltlich unterwieſen, ſondern auch für dieſelben Reiſegeld einſammeln laſſen und ihnen den Weg zu vortheilhaftem Beruf erleichtert. Ueberhaupt machte ihn natürliche Thätigkeit ſehr gefällig und dienſtfertig. So ſehr er ſich ſelbſt vergaß, ſo ſorgte er für andere. Unfähig für ſich ſelbſt an der Thür zu klopfen, ſchämte er ſich nicht Collecten zu ſammeln, wenn er zur Unterſtützung eines Unglücklichen irgend etwas beizutragen im Stande war".

Ein ſolches Geſchenk, es waren 15 Zechinen, überraſchte Winckelmann, als er von Päſtum nach Neapel zurückkam. Kurz vorher war vom Zürcher Dichterkreis die Rede geweſen. Im ſalernitaniſchen Meerbuſen hatte der Hamburger Volkmann Stellen aus Geßners Idyllen (1756) hergeſagt. „Herr Füßli, von welchem ich nichts wußte, hatte mir eine große Freundſchaft ohne Abſichten, mit dem Verlangen unbekannt zu bleiben, erwieſen. Ich bekam, da ich zu Neapel war, einen Wechſelbrief zu Beförderung meiner damaligen Reiſe. Nachdem habe ich erfahren, aus welchen Händen er kam". In die ſtürmiſchen Ausbrüche der Dankbarkeit miſcht ſich etwas Verlegenheit, denn inzwiſchen hatten ſich ſeine Umſtände als lange nicht ſo verzweifelt herausgeſtellt, wie er geſchrieben.

„Freund, ruft er Wille zu, mit dem mich eine geheime Zuneigung unter einem entfernten Himmel verbunden: ich ſchrieb ſchon zu Anfang unſerer ſchriftlichen Unterredung mit der Vertraulichkeit eines Freundes, und dieſes war allein die Abſicht, wenn ich etwas, ſo mir nicht mehr bekannt iſt, von meinen Umſtänden gemeldet habe, die keinen Purpur rührten; ich ſchien verlaſſen zu ſein.... Freund, welcher der Menſchlichkeit Ehre macht und den Werth der höchſten menſchlichen Tugend erhöht! wie ſoll ich antworten? Wie ſoll ich annehmen, was Sie mir ſchenken! Stolz über mein Vaterland, fruchtbar an Freunden, und über den, den niemals mein Auge geſehen, gehe ich in Betrachtung Gott ſo ähnlicher Seelen faſt bis zur Empfindung eigener Würdigkeit, zu welcher mich Freunde erhöhen".

Daß die Ausſicht, einen Bericht über die mit ſo viel Spannung erwarteten hereulaniſchen Entdeckungen in Verlag zu bekommen, zwar nicht als Hauptbeweggrund, aber als Nebengedanke mitwirkte, iſt wohl gewiß. Wille empfahl ihm die Orelli-Geßnerſche Buchhandlung, deren Mitbeſitzer Füßli war; ein Ducaten wurden für den Bogen in Ausſicht geſtellt.

„Sie haben, ſchreibt er Füßli, im Verborgenen allein mit Ihrem und meinem Freunde das hohe Vergnügen genießen wollen, ein Beförderer meiner Bemühungen um die Kunſt zu ſein: ein Freund ſein zu wollen, dergleichen kaum mehr zu denken ſind, aber wie Gott nicht ſichtbar zu werden.... Die Welt wird ein Paradies und das Leben eine Wohlluſt durch Kenntniß von Menſchen erſter Größe wie mein Füßli iſt, und ich werde auch in großen Trübſalen wünſchen zu leben, um ſolchen Freund von Angeſicht zu Angeſicht zu kennen. Unterdeſſen bilde ich mir deſſen Bild und werde ein Schöpfer von ſeiner Geſtalt nach der Idee von dem was das ſchönſte und würdigſte in der Welt iſt, um nach demſelben meine Hände auszuſtrecken". Das Geſchenk (deſſen er nicht mehr bedurfte), ſo meldet er Wille, „bleibt bis zur Verfügung derer, die es gegeben, bei mir...."; und Füßli: „ich werde den Werth einer großen That zu verringern ſcheinen, wenn ich nicht ihre völlige Abſicht, Anwendung und Gebrauch in ihrer Kraft laſſen wollte".

„Freund, fährt er fort, Sie müſſen ein Beiſpiel der Tugend unter den Menſchenkindern werden; — und ich, Ihr Verehrer (denn näher kann ich mich zu Ihrem Verdienſte nicht erheben) muß darauf denken.... Freund! mit einer tugendhaften Seele begabt! Ihre Großmuth ſchiene vielleicht bei ... Verſchwiegenheit zu gewinnen, aber die Freundſchaft würde dabei verlieren". Er wünſcht die Dankbarkeit auszudrücken durch das werthvollſte was er, wie er glaubte, zu geben hatte: die Zuſchrift eines Buches; aber es ließ ihm keine Ruhe: und ſo beſchloß er die Zürcher mit dem Verlag der Kunſtgeſchichte zu beſchenken. In der Vorrede dieſes Werks (vom Juli 1763) hat er ihrer

gedacht, „da die Dankbarkeit an jedem Ort löblich ist, und nicht oft genug wiederholt werden kann".

Nun kann man sich vorstellen, welchen Empfang Jeder der aus dem Zürcher Kreise kam, im Palast an den vier Brunnen fand. „Für Euch Zürcher will ich Schuhe und Strümpfe durchlaufen; stutzt nur immer Eure Jugend zu, diese Reise zu thun". Der erste den man ihm zuschickte, war Leonhard Usteri, im Anfang 1761, der, wie wir hören, Münzen und Kupferstiche Marc Anton's sammelte. Dieser ließ ihm die Idyllen Salomon Geßners zurück, und Winckelmann spricht von ihnen, als sei ihm hier zum ersten male deutsche Poesie, ja überhaupt lesbarer deutscher Stil ins Ohr geklungen. Bodmer hatte richtig prophezeit, „die Deutschen würden daran eine große Idee von den Zürchern bekommen, gleich als ob die Luft hier poetisch wäre". „Es ist wahrhaftig ein kühnes Unternehmen gewesen, schreibt er am 17. Januar 1761, diese Lieder in ungebundener Schreibart zu dichten; aber Sie haben auch, mein Freund, allen die Hoffnung benommen, dergleichen nach Ihnen zu wagen. Sie sind so schön, daß ich mich nicht enthalten kann, Ihnen Gedanken zu rauben, welche Sie über lang oder kurz erkennen werden; ich verwahre mich mit dem vorläufigen Geständniß. Gestern habe ich meinem Freunde, Herrn Mengs, die Hälfte derselben vorgelesen, und er freut sich, als ein eifriger Patriot unseres Volks, daß unter demselben Seelen mit so malerischen, harmonischen, zärtlichen und tugendhaften Empfindungen geboren sind, und denen der Himmel das Talent verliehen, dieselben mit eben dem Gefühl auszudrücken und in andern zu erwecken. Mein theurer liebenswürdiger Geßner! Ich weiß, was Schreiben vor ein schweres Werk ist, und Roscommon hat nach meiner Meinung Recht, wenn er sagt: In allen Dingen, in welchen das menschliche Geschlecht sich hervorgethan hat, ist das größte Meisterstück der Natur, gut zu schreiben". Auch Lessing fand, daß Geßner „ungemein schön und richtig schriebe".

Geßner sandte nun auch sein Hauptwerk, den Tod Abels. „So wie Völkern, lautet die Danksagung (20. Juni 1761), mit welchen die Sonne handelt wie die römische Geistlichkeit mit den Laien, denen sie anstatt Brot und Wein nur Brot allein giebt, eine Flotte Canarienseet willkommen sein würde: so erwünscht ist mir und meinen Freunden, hungrig nach Meisterstücken unserer Nation, Ihr Geschenk gekommen. Der Herr Cardinal, welcher es in Person mit mir von der Post holte, und es mit eigener Hand auflöste, wünschte auch wegen des wunderschönen Drucks, was mir erlaubt ist, lesen zu können". (Später ist Geßner mehrfach ins Italienische übersetzt worden.) „Ich kann nur Erz gegen Gold erwidrigen." In der französischen Uebersetzung Hubers (1761) hatte er bereits die beiden ersten Bücher beendigt. „Ich würde Sie beneiden, mein Freund, wenn der Neid in dem Cardinal

Bellarmin seinem Catechismus nicht unter die Todsünden gesetzt wäre". Es scheint als ahne er etwas von den gewaltigen Schritten, welche die deutsche Dichtung machte, und die ihm zu begleiten versagt ist. „Ich bin leider einer von denen, welche die Griechen Spätkluge nennen; Erziehung, Umstände und Mangel haben mich zurückgehalten". Charakteristisch bleibt immerhin die Verehrung des Lehrers idealer Griechenschönheit für diese reinen, lichten, weichen, aber jeder Farbe und Körperlichkeit allzusehr baaren, blassen Nachklänge Theocrits.

Wenn Winckelmann an Geßner schrieb, so nahm er sich ganz besonders zusammen; ausgesucht seine Gedanken sollten es sein, in ebenso gewählten Ausdrücken und sorgsam ausgeführten Bildern. Hierin verräth sich, wie viel mehr es ihn beunruhigt, einem Dichter, einem genialen Menschen gegenüber in günstigem Licht zu erscheinen, als etwa einem Fürsten oder Minister. Das Lob des „delphischen" Geßner ist ihm „wie ein Morgenthau dem dürren Lande".

Geßner wünschte seine Schriften mit Winckelmanns Namen zu schmücken und zugleich diesem selbst eine Ehre zu erweisen, indem er sich wunderlicher Weise einen Aufsatz über den Vorzug der lateinischen und deutschen Buchstaben erbat. In einem Werk der Dichtkunst als Vorredner über lateinische Buchstaben zu stehen, war nicht nach Winckelmanns Geschmack, besonders da er es in diesem Fall mit den Gothen hielt; er erwiderte mit italienischer Feinheit: „Ich besorge, es werde mir ergehen wie den Statuen, welche auf sehr hohen Basen stehen, wo sie sich sehr verkleinern; oder wie einem Schiffe, welches auf einem Flusse etwas rechtes, und im Meere nichts scheint. Wenn ein mittelmäßiger Sänger allein singt, so gefällt er: aber in Gesellschaft von besseren findet er wenig Gehör. Ich bin hierin nicht so schnell, wie Sie glauben möchten; denn ich wollte im Gemälde nicht gern im Grund stehen und mich verlieren; und gleichwohl bin ich eitel genug zu versuchen, ob ich könne zum Schatten dienen, nicht Lichter zu erheben, sondern auszufüllen. Ich werde Ihnen mittheilen, was ich werde sagen können. Sie mögen es machen wie die Holländer, welche, sagt man, zuweilen Specereien verbrennen, um dieselben theurer zu machen; werfen Sie aus was Ihnen nicht gefällt. Das schlimmste ist, ich muß in gewisser Weise wider meine Neigung, nicht wider meine Empfindung reden; denn ich möchte selbst nicht mit lateinischen schönen Buchstaben gedruckt werden; und man würde sagen, ich predige gegen mich selbst". —

Endlich kam eine Gelegenheit, dem lange zurückgehaltenen Dankbarkeitsbedürfniß nach Herzenswunsch zu genügen. Wohl keiner unter allen Pilgern Roms hat Winckelmann lebhafter beschäftigt, als der junge Füßli, der schon im November 1762 angekündigt worden war, und zwar so, daß Winckelmann

ſein „Verlangen nach ihm“ geſtand, und ſchrieb: „Ich erbiete demſelben alles was ich weiß und kann, und ſoviel immer meine eingeſchränkte Zeit erlaubt“.

Hans Heinrich Füßli (1745 † 1832) war der Sohn des erſten Herausgebers des großen Künſtlerlexicons, Hans Rudolph (1709 † 93), der auch eine Kunſtbibliothek und eine Gallerie von Künſtlerbildniſſen geſammelt hatte. Ein glänzendes Talent und ein frühreifer Verſtand wurde durch die ſorgfältigſte claſſiſch-artiſtiſche Erziehung im väterlichen Hauſe ausgebildet. Später erſcheint er als beliebter Univerſitätslehrer und einflußreiches Regierungsmitglied, denn er war ein guter Redner. Fünfzehnjährig erhielt er als Nachfolger Bodmer's den Lehrſtuhl der Schweizergeſchichte, auf die er auch Johannes Müller in der Folge gebracht hat; ebenſo ſtand er Hottinger mit Rath und That zur Seite. Wir erblicken ihn noch auf dem politiſchen Theater in den Stürmen der Revolution, während der helvetiſchen Republik und bis zum Beginn des Empire; dann aber zog er ſich zurück und lebte bloß der Literatur (Leben Raphaels 1815), der Journaliſtik und der Buchhandlung.

Winckelmann hatte ihm ein Zimmer für zehn Zechinen monatlich gemiethet und denſelben Giacomo angenommen, der Leonhard Uſteri bedient hatte. Wie ſchade war es, daß er gerade jetzt morgens in der Vaticana ſein mußte, von ſeinem förmlich verkündigten Gelübde in Bezug auf Fremdenführung keine Ausnahme mehr machen konnte, und zudem über der ſprachlichen Durchſicht der Monumenti ſeufzte. Denn raſch reifte in ihm der Gedanke, ſich den jungen Mann zu einem Miſſionar ſeines Kunſtevangelii heranzubilden, ihn „zu dem größten Alterthumsverſtändigen jenſeits der Alpen“ zu machen; ſein natürlicher Hang zum Schulmeiſter ſchien ſich wieder zu melden. Er war für ihn ein Phänomen: war es möglich, ſo viel Bildung und Genie zu beſitzen bei ſolcher Unverdorbenheit, unblaſirter Werdeluſt? „viel Wiſſenſchaft, unvergleichliche Erziehung, angenehmes Weſen. . .*) Ein unſchuldigeres Kind bei großem Talent und vielem Witz habe ich niemals kennen lernen. Er ſcheint mir ein Bild der Tugend in Fleiſch und Bein zu ſein, und der erſte Menſch aus der goldenen Zeit. Sein Vater muß ein ſehr weiſer Mann ſein, welcher nichts in der Erziehung verdorben. Ich habe mit demſelben faſt wie mit einem Kinde geſpielt, und mit keinem Fremden bin ich mehr ſo zu ſagen handgemein worden; denn ich nahm mir gleichſam Vaterſtelle über denſelben an; dabei aber habe ich ihm alles geſagt was ich weiß, und er hat alle meine Handſchriften geleſen“. Er nennt ihn das „Milchlamm“; er bittet, ihn „geliebter Sohn“ anreden zu dürfen: „da ich

*) — uno di que' soggetti rarissimi, che non capitano ogn' anno: avvenente, giojale, erudito, dotato di spirito, e di buon gusto, d'un modo di pensare nobile, e disinvolto. 3. Febr. 1765 an Mengs.

an Sie mit vorzüglicher Liebe ſchreiben will und muß, ſo finde ich kein Unterſcheidungswort, welches mehr als jenes das zärtliche Herz, das für Sie wallt, ausdrückte". Er ſann nun, wie er den antiquariſchen giro durch Hausunterricht erſetzen könne, Nachmittags in Villa Albani; aber nach Frascati, Tivoli durfte er mitgehen; und endlich machte er es doch möglich, „in Abſicht der vornehmſten Orte von ſeinem Gelübde abzugehen", ja einiges ſah er mit ihm mehr als einmal. Nun verging ſelten ein Tag, wo ſie ſich nicht ſahen, ja er wird unruhig, wenn ein ſolcher Tag kommt.

Füßli hatte bereits die Hinreiſe nach Winckelmanns Rathſchlägen eingerichtet, in Rom lebte er ſich ganz in deſſen Denkweiſe ein. Dieſer hatte ihm ſchon nach Genf geſchrieben: „Rom ſei auf der ganzen Reiſe Ihr Hauptaugenmerk, und andere Orte nur Nebenzwecke, die Sie von Ihrem großen Ziel entfernen". „Ich ging alſo, ſagt Füßli, gerade der Quelle auf Rom zu, ohne in den Städten, welche dahin führen, lange zu verweilen, und meinen Geſchmack durch das Studium der Kunſtſchulen in denſelben in Gefahr zu ſetzen. Ohne dieſe Vorſicht hätte ich vielleicht Raphaels richtige Zeichnung den reizenden Formen des ſchönen Correggio nachgeſetzt. Ich hätte vielleicht in der täuſchenden Carnation des großen Titians, der ſeinen Pinſel in die Farben der Natur getaucht, das allein Weſentliche der Kunſt geſucht. Paul Veroneſe hätte vielleicht mein Auge an eine eitle Pracht gewöhnt, und mich dadurch von dem Gefühl des Wahren, Großen, Edlen und Schönen unwiederbringlich abgezogen. Michelangelo hätte leicht mein Gefühl für das Schöne verhärten und meinen Geſchmack verwildern können".

Kurz nach der Heimkehr ſchrieb er an Vögeli von den „glücklichen Tagen, die er an der Seite ſeines Lehrers und Freundes zugebracht: ich zähle ſie unter diejenigen Tage meiner Jugend, in denen ich die meiſten Früchte für die Zukunft geſät, an die ich beſtändig ohne Reue zurückdenken darf, und von denen ich noch in den letzten Stunden meines Lebens Zufriedenheit einernten kann. Winckelmann hat mit einer väterlichen Sorgfalt die wankenden Begriffe des Schönen wie des Guten, des Geſchmacks wie der Tugend in meiner jungen Seele feſtgeſetzt. Denn die Art, wie Winckelmann die Kunſt lehrt, iſt ein fruchtbarer Quell von vielen Kenntniſſen. Er ſchließt immer von den Werken der Kunſt auf die Menſchen, von dieſen letzteren auf jene. So entwickelt er den Character verſchiedener Nationen, Roms und Griechenlands insbeſondere, durch ihre verſchiedenen Epochen; die politiſchen und moraliſchen Grundſätze leiten ſich daraus her".

Außer dem Echo Winckelmanns (vgl. Seite 17 und 19) begegnet man in jenem Briefe auch den Spuren Caſanova's, der verſprochen hatte, Füßli in den Gemäldegallerien das Verſtändniß der neueren Kunſt „nach deſſen großer Kenntniß" zu öffnen. „Domenichino, der zärtliche, durch Leiden geprüfte

Domenichino, iſt der erſte Künſtler für das Herz; Correggio der Maler einer übermenſchlichen Grazie; und daß dieſe in einem Werk für viele Mängel ſchadlos halten könne, beweiſt Barocci. Guercino's Gemälde, in denen zuweilen „wahrhaft griechiſche Schönheiten" vorkommen, beweiſen doch auch, „wie unſicher ein ſich ſelbſt überlaſſenes Genie wandle". — Dagegen Michelangelo die Schönheit immer der anatomiſchen Richtigkeit und der Favoritabſicht, Schrecken oder Abſcheu zu erregen aufgeopfert hat. „Eine gewiſſe ungeheure Größe" will er ihm nicht abſprechen; aber „er war ein Sturmwind, der die ſchönen Tage Raphaels verkündigte". „Ungezähmt, bösartig, wüthend" nennt er das Genie Salvators, in deſſen Seele „nie ein freudiger Gedanke aufgeſtiegen ſei, deſſen Werke erſchüttern und Schauer erregen wie ein nahes Ungewitter, auf deſſen Gegenſtänden der Fluch des Allmächtigen zu ruhen ſcheint".

Wie ganz dieſes weiche, mädchenhaft ſentimentale Weſen in Winckelmanns Sinn war, beweiſt der Umſtand, daß er ſchon nach einem Monat „verſichert iſt, es ſolle jenſeits der Berge kein Menſch ſein, welcher mit mehr Einſicht, Erfahrung und Geſchmack aus Italien gereiſt ſei, und es würden nach einem Aufenthalt von einigen Monaten auch in Rom ſelbſt wenige ſein, denen dieſer würdige Jüngling nicht Lection geben könnte... Euer Vaterland wird ſich künftig rühmen können, den größten Kenner zu beſitzen, welcher richterlich wird entſcheiden können. Einen ſolchen Kenner zu ziehen, iſt noch keinem Fürſten gelungen, ſoviel mir wiſſend iſt; es iſt auch das Fürſtengeſchmeiß (!) nicht würdig dieſes Vorzugs; ja es ſollte mich meine Dienſtwilligkeit gereuen, wenn nicht ſein Vaterland vornehmlich den Genuß von ihm haben ſollte. Die ganze Stadt ſollte einen Beitrag thun zum Behuf deſſelben, um ſich deſſen mit mehrer Gerechtigkeit und Anforderung rühmen zu können".

Er hatte Füßli nach deſſen Heimkehr manches zärtliche Schreiben nachgeſchickt; auch ein „Sendſchreiben von dem Nutzen einer römiſchen Reiſe nach der Rückkehr ins Vaterland" wollte er ihm widmen; aber auch dieſer Freund reihte ſich bald den „vergeßlichen Leuten" an, die nicht antworten; und ſelbſt auf die Dedication der herculaniſchen „Nachrichten" ſchrieb er „auf ſolche Art, daß ich merkte, es wäre nicht geſchehen, wenn er hätte weniger thun können". Doch hat er das Andenken jener Tage dankbar bewahrt; und Matthiſon im „Abend am Zürcherſee" ſingt nach ſpät von den „Edlen" die

„wie einſt, im Lenz deiner Tage die ſchöne
Seele Winckelmanns, dich geliebt."

Er hatte einen wenig Jahre älteren, gleich ihm Heinrich getauften, ihm aber ſehr ungleichen Vetter, den ſpäter ſo berühmt gewordenen Maler, einen

Sohn Hans Caspars. Dieser war damals auf dem Wege nach England, das später seine zweite Heimath wurde. Winckelmann wurde um Empfehlungsbriefe angegangen. Dieser Heinrich Füßli übersetzte einige seiner kleinen Schriften ins Englische; ein ähnliches Vorhaben mit der Kunstgeschichte ist die Veranlassung gewesen zu deren dritter und letzter Bearbeitung. Als ihm Winckelmann einmal nicht schnell genug antwortet, fragt er diesen, ob er sein Freund sein wolle oder nicht? „Ist dergleichen Gewaltthätigkeit in Bekanntschaften bei Euch Gebrauch, so ist es mir zu verzeihen, wenn ich diese Frage selten finde.“ Auch er hatte sich eine italienische Lehrzeit vorgesetzt, kam aber erst nach Winckelmanns Tode, und je länger er dort weilte (acht Jahre), je mehr fand er, daß er sich zur Antike und zur welschen Malerei kein Verhältniß geben könne. Ein Freund Lavaters, selbst ein Sturm- und Drangmann, wollte er ein Kraftgenie auf der Leinwand werden, indem er den Michelangelo etwa so verzerrte und überspannte, wie Klinger den Shakespeare. In seinem Gehirn drängte sich ein nordischer Hexensabbath von Gestalten und Scenen des Grauens, des Ungeheuren, des Wahnsinns, der Traum- und Geisterspähre, den auch die klare Luft und die reinen Linien des Südens, die stille Hoheit der Griechenbilder nicht mehr bannen, nicht mehr verscheuchen konnten.

§ 102.

Ein Freundschaftsparoxysmus.

Rom gleicht (wenigstens für einen Mann in Winckelmanns Stellung) einem tropischen Bergstrom, dessen Bette sich im Frühling brausend anfüllt und das übrige Jahr trocken liegt, belebt nur durch einige Sumpflachen, etwas kümmerlich fortkriechende Vegetation und allerlei Gethier. Wer so wie er alljährlich mit einer immer neuen Schaar von Fremden aller Zungen in oft sehr nahe Beziehung tritt — wochenlang, täglich, auf Ausflügen und bei Tafel —, und dann für immer, oft mit Genugthuung ihre Spur verliert, bisweilen aber auch vergebens Lebenszeichen von ihnen beschwört, während er längst mit andern sich neutralisirenden Reiseeindrücken vergessen ist: ein solcher Mann führt eine gesellige Existenz, in der das Element des Wechsels doch zu ausschließlich waltet, und oft dürstet sein Herz nach etwas Innigem, Bleibenden. Er bläst als Schulmeister sein Stückchen immerdar mit demselben Pathos, aber die Wiederholung wird selten belebt durch das erfrischende Entgegenkommen der Jugend. Selten begegnet ihm etwas tröstliches. Je nach dem Temperament unterzieht man sich der obligaten Tour mit allen Aeußerungen der Langeweile, Stumpfheit, spöttischer Tadel-

ſucht, oder man bemüht ſich, die Urtheile, Bewunderungen und Phraſen des jeweiligen Kennerthums mit ſtets promptem Enthuſiasmus nachzuexerciren.

„Nichts kann ſchrecklicher ſein, fand auch Goethe, als der gewöhnliche Fremde in Rom. An jedem andern Orte kann ſich der Reiſende eher ſelbſt ſuchen und auch etwas ihm Gemäßes finden; wer ſich aber nicht nach Rom bequemt, iſt dem wahrhaft römiſch Geſinnten ein Greuel". „Es iſt ein Jammer, ſchreibt Winckelmann 1762, anzuſehen, was für Leute man hierher ſendet... Die mehrſten haben keinen eigentlichen Endzweck und fangen in Rom an wie einer, der ſich an eine mit unzählbaren Speiſen überladene Tafel ſetzt, von allem eſſen will und durch den Anblick der Menge ſelbſt faſt einen Ekel bekommt.... Alle Cavaliere kommen als Narren her und gehen als Eſel wieder weg".

Wie die Wolken am Mond, ſo ziehen dieſe Figuren an ihm vorüber, ſelten kann er den Schein ſeines milden Lichts klar ergießen. Grade weil ihm lehrende Mittheilung ſtets Bedürfniß blieb, weil ihm bei empfindungsfähigen Jüngern ſo wohl, ſo expanſiv und beredt zu Muthe war, mußte ihn der Reſt ſo unglücklich machen.

Während der Engländer entweder die von ſeinen neueſten Guiden durch Stempel beglaubigten Phraſen wiederholt oder ſein Selbſtdenken in bizarren Grillen behauptet; während der Franzoſe durch die Keckheit glänzt mit der er die hohe Vorzeit und das Ideal geiſtreich in den Staub herabzieht, parodirt; während der Italiener auch hier ſeinen raſchen feinen Blick bewährt, der mehr inſtinctiv, als durch Cultur erworben iſt: ſo bemüht ſich der Deutſche am meiſten, eigenthümlich zu empfinden, bringt es aber oft nur zu Plattheiten oder tiefſinnigen Unklarheiten, die er in breiten Worten ausdrückt. Aber die Deutſchen traten in Folge des Krieges bis zum Jahre 1764 unter der römiſchen Fremdenſchaar ganz zurück.

Im Sommer 1762 beſuchte ihn ein junger liefländiſcher Edelmann, Friedrich Reinhold von Berg. Dieſer ſchien ihm von dem Schwarm der Fremden ſehr verſchieden: eines der „außerordentlichen Talente", für die er gern aus ſeiner Zurückhaltung heraustrat; ja er nahm ſich vor, einmal zu zeigen, „daß er, wenn er wolle, eine Perſon bekannt und denkwürdig machen könne". Aber dießmal war es wohl weniger das Talent, als die äußere Erſcheinung des ſehr jungen Mannes, die, während er „kaum angefangen hatte ihn kennen zu lernen", eine Zuneigung entzündete, die ſo ſchwärmeriſch, empfindlich und eiferſüchtig war, wie Liebe. Und dieſe Leidenſchaft (denn das war es beinahe) war im erſten Augenblick fertig: „ein unbegreiflicher Zug zu Ihnen, den nicht Geſtalt und Gewächs allein erweckt, ließ mir von dem erſten Augenblick an, da ich Sie ſahe, eine Spur von derjenigen Harmonie fühlen, die über menſchliche Begriffe geht und von der ewigen Verbindung

der Dinge angestimmt wird .... die Uebereinstimmung des Geistes meldete sich, da ich Sie das erstemal erblickte". In Frascati hatte er Bergs Namen „in die Rinde eines prächtigen und belaubten Ahorns geschnitten", — „wo ich meine nicht genutzte Jugend in Ihrer Gesellschaft zurückrief und dem Genius opferte". So kurz der Umgang gewesen war, so war doch der Abschied Winckelmann „einer der schmerzlichsten seines Lebens", er vergleicht seinen Zustand mit der Untröstlichkeit einer Mutter, der ihr Sohn „zum gegenwärtigen Tod" auf dem Schlachtfeld entrissen wird. „Ich war verliebt", gesteht er später selbst.

Es war nichts anderes als eine Wiederkehr und zwar die letzte jener seltsamen sentimentalen Ueberreizung, der sich Winckelmann in seiner Jugend langdauernd verfallen zeigte. Solche Zustände der Gefühlsexaltation gehören zu den psychologischen Problemen, die ihre Wurzel tief in die Sinnlichkeit und ihre Caprieen hinunterstrecken; unter gewissen Umständen können sie jedoch als eine Flamme dienen, die in der frostigen Temperatur des Lebens dem Herzen die ihm sonst fehlende Wärme zuführt. Wir wollen hier den dunkeln Wurzeln nicht nachgraben, obwohl die Sache nicht damit erklärt ist, wenn man sich in Goethe's optimistischer Weise, in leichtem Vorbeigehn, daran freut, daß er „nirgends belebter und liebenswürdiger" sei, als in den „flüchtigen Augenblicken, wo beide Bedürfnisse der Freundschaft und der Schönheit zugleich an einem Gegenstande Nahrung fanden". So erscheint dieser Zustand allerdings in den zärtlichen, Berg nachgeschickten Briefen, die uns sehr überschwenglich dünken, obwohl er sich Gewalt angethan haben will, „um nicht mehr zu sagen; wie er würde gethan haben, wenn er seiner Passion hätte folgen können".

„Alle Namen, schreibt der 47jährige Mann, die ich Ihnen geben könnte, sind nicht süß genug und reichen nicht an meine Liebe; und alles was ich Ihnen sagen könnte, ist viel zu schwach, mein Herz und meine Seele reden zu lassen. Vom Himmel kam die Freundschaft und nicht aus menschlichen Regungen. Mit einer gewissen Ehrfurcht näherte ich mich Ihnen; daher ich bei Ihrer Abreise des höchsten Gutes beraubt schien. Was hätte ich nicht schreiben müssen, wenn nur unter hunderten meiner Leser ein einziger dieses Geheimniß begreifen könnte! Mein theuerster Freund, ich liebe Sie mehr als alle Creatur, und keine Zeit, kein Zufall, kein Alter kann diese Liebe mindern; aber entfernt zu sein, ohne sich mit Briefen erreichen zu können, ist mir fast schmerzhafter als selbst der Abschied... Machen Sie mich bald mit einer Antwort beglückt. Eine jede Zeile von Ihrer Hand ist mir eine heilige Reliquie".

Wie wenig Berg über den Troß der Touristen hervorragte, und folglich, unter welcher thörichten Berauschung jene Ausdrücke geschrieben waren,

beweist Winckelmann selbst durch die ihm nachgeschickte „Predigt". „Sie eilten nach Monatsfrist aus Rom, welches Sie kaum halb und in der Flucht gesehen, wie u. a. das Campidoglio beweist, um noch in Florenz an sechs Wochen zuzubringen, nachdem Sie bereits vorher zwei ganze Monate daselbst verloren. Ich habe mich äußerst gekränkt, daß ich nicht einmal einen einzigen Tag gewinnen können, um Ihnen besonderen Unterricht zu geben, wie ich mir doch beständig ausgebeten hatte; denn in einer Menge, wo alle einen andern Weg gehen, sind gewisse Dinge verschwendet und weggeworfen. Ich hatte Ihnen einen ganzen Monat vom Morgen bis auf den Abend geben wollen; allein Rom gefiel nicht mehr, und alle Gedanken waren schon in Florenz. — Theuerster Freund, die wahre Liebe zu Ihnen läßt mich dieses schreiben: denn ohne dieselbe könnte es mir gleichgültig sein, wo und wie Sie Ihre Zeit am angenehmsten zu vertreiben vermeinen ... Diese Bekümmerniß ist um so viel reiner, da ich nicht das Glück haben werde, Sie in meinem Leben wiederzusehen. Es nützt zwar Ihnen nichts, wie bekümmert ich auch sein mag; aber unangenehm kann es Ihnen nicht sein, daß ein Mensch, der viel denken kann, beständig an Sie wie ein Vater an seinen Sohn denkt".

Ein Brief aus Paris beruhigt ihn; Berg spricht darin von seiner Neigung zum stillen Landleben, von seiner Abneigung gegen den St. Petersburger Hof, von dem er ein ziemlich grausiges Bild entwirft. Dann aber antwortet er nicht mehr, dankt nicht einmal für die gleich zu nennende Schrift; nun heißt er der „pflichtvergessene Liefländer"; noch bitterer wird er, als ihn der Baron bei einer Begegnung in Rom umgeht und „einen sehr unbequemen Weg" vorzieht. Als er sich aber nach Jahren bei Gelegenheit der Vermählung seiner erinnert (Mai 1767), ist alles wieder gut: als wahrer „Freund des Bräutigams" jubelt er, daß dieser nunmehr Vater werde von schönen Kindern — „nach Ihrem so geliebten und mir ewig gegenwärtigen Bilde"; wie er ihm früher zugerufen hatte: „Erwecken Sie Söhne und Enkel nach Ihrem Bilde".

§ 103.

Die Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen (1763).

Diese kurze Bekanntschaft wurde zur Veranlassung einer kleinen Schrift. Winckelmann bewies daß er wirklich dessen fähig war, was er einst bei Gelegenheit des schönen Florentiners behauptet hatte. — Indem er sich dem Schmerz des kaum begonnenen und schon zerrissenen Seelenbundes überläßt, bietet sich eine Linderung dar durch Ableitung des aufgeregten, sehnsüchtigen

Zuſtandes in beredten Worten an die Adreſſe des Entfernten. Aber gewöhnliche Briefe genügen nicht: monumentale ſ. z. ſ. ſollen es ſein, „ein Denkmal ihrer Freundſchaft, rein von aller erſinnlichen Abſicht", eine Abhandlung an ſich werthvoll durch neue bedeutende Gedanken; die Zeit, die ſie koſtete, war ja eine Ausdehnung des geiſtigen Zwiegeſprächs, der Beſchäftigung der Phantaſie mit der Perſon, der ſie gewidmet werden ſollte. Sie ſollte nebenbei auch das nützliche zum angenehmen geſellen, dem Junker, freilich etwas post festum, den Kopf zurechtſetzen über das „nützliche Reiſen in Italien". Er begann ſie zu Caſtello, ein Fieberanfall unterbrach ihn; der Brief Bergs im Anfang Winters erinnerte ihn an ſein Wort; endlich wurde eine Abhandlung daraus, die „umſtändlicher ausfiel als es die anfängliche Meinung war", aber „die mit Wucher bezahlte Schuld hebt den Vorwurf" (Pindar). Mitte Juni 1763 ging das Manuſcript nach Leipzig ab.

Dieſe Abhandlung erſchien dicht vor der Kunſtgeſchichte, die ſie ankündigte. „Das Format wird das größte ſein, welches zu finden iſt, damit dieſelbe an die Geſchichte der Kunſt, welche auf Michaelis erſcheint, kann gebunden werden". Sie war eine Ergänzung des großen Werks: in zwei Quartanten war Syſtem und Hiſtorie der ſchönen Formen geſchildert worden; auf 32 Seiten ſollte nun auch die pſychiſche Function, das Organ für die Auffaſſung jener Formen analyſirt werden. Winckelmann will ſich vernehmen laſſen über den Hauptpunkt der Aeſthetik des Jahrhunderts, über das Thema der zahlreichen Tractate und Essays on taste, sur le goût; denn der „gute Geſchmack" iſt nur ein anderes Wort für „Fähigkeit der Empfindung". Von einem Einfluß der Theorien und critiſchen Verſuche jener Zeit iſt übrigens in dem Schriftchen kaum eine Spur: hier ſpricht ein bloßer Beobachter ſeine Erfahrungen aus, ohne metaphyſiſchen Hintergrund, ohne pſychologiſche Baſis.

Wir hörten, daß Winckelmann ſein durch arme Schlucker etwas heruntergebrachtes Amt etwas vornehmer machen wollte; er hätte gern das ihm nun einmal anklebende Ciceronenthum veredelt, zur Höhe ſeiner Perſon erhoben. Auch in anderen Sphären hat man oft, gekettet an einen nicht ganz zur Ueberzeugung ſtimmenden Beruf, ſich mit dem Pflichtbewußtſein zu vertragen geſucht, indem man dem Beruf eine ideale Deutung gab, die man in einigen ſeltenen Fällen ſo glücklich war, allgemein anerkannt zu ſehen; abgelebten Inſtituten einen neuen, lebendigen Gedanken unterlegte, als deren von einer erziehenden Vorſehung gewollten wahren Sinn. Die Ausbildung der Empfindung für das Schöne, die Erziehung auserwählter, beſonders begabter Jünglinge zu deſſen Erkenntniß, m. e. W. die Idee einer äſthetiſchen Erziehung war es, die Winckelmann gern als Kern ſeines Berufs — ein ideales Ciceronenthum — betrachtet hätte. Und dieß war ihm die liebſte Beſchäftigung auf Erden, er wünſchte, daß ihm ſolche Reiſende aus dem Norden geſchickt würden. „Er-

wecken Sie dieſen Trieb" (nämlich nach Italien), ermahnt er Heyne, „wo Sie ſeine Sinne bemerken".

Es iſt eine Lieblingsidee Winckelmanns, daß Schönheit des Körpers und der Gemüthsart zum Sinn für das Schöne, zu deſſen Hervorbringung disponire, dieſe Fähigkeit ankündige. Gleich bei ſeinem erſten Auftreten äußerte er, daß nicht weniger als eine ſo ſchöne Seele wie die Raphaels war, in einem ſo ſchönen Körper erfordert worden ſei, die Schönheit der Antike wieder zu empfinden und nachzuſchaffen. So heißt es hier: „Es iſt dieſe Fähigkeit in wohlgebildeten Knaben eher als in anderen zu ſuchen, weil wir insgemein denken wie wir gemacht ſind, in der Bildung aber weniger, als im Weſen und in der Gemüthsart: ein weiches Herz und folgſame Sinne ſind Zeichen ſolcher Fähigkeit... Da ſich auch das wahre Schöne der menſchlichen Figur insgemein in die unſchuldige ſtille Natur einzukleiden pflegt, ſo will es durch einen ähnlichen Sinn gefühlt und erkannt werden. Hier iſt kein Pegaſus nöthig, durch die Luft zu fahren, ſondern Pallas, die uns führt". So erſchien das Thema der Schrift in einer inneren Beziehung zu ihrer perſönlichen Veranlaſſung: „Ihre Bildung ließ mich auf das was ich wünſchte ſchließen, und ich fand in einem ſchönen Körper eine zur Tugend geſchaffene Seele, die mit der Empfindung des Schönen begabt iſt".

Dieſe Idee nun gehört zu einem Kreis verwandter Ideen, die alle, wie die Figuren eines ſchattenloſen Gemäldes, in ein reines Licht des Schönen getaucht ſind. Wie an ſüdlichen Küſten alles dunkle, undurchſichtige, feſte, die kahlen Gebirge, das öde Meer zu lichter, farbiger Weſenheit verklärt wird, ſo treten wir beim Leſen dieſer Blätter in einen Bezirk, an deſſen Pforte die mühſame Arbeit, die düſtre Gelehrſamkeit, die heftige Leidenſchaft, das unruhige Verlangen vergebens anklopft:

„wie im Leben, ſo im Dichten
iſt das höchſte Gut die Gnade":

Gunſt des Himmels, Ruhe des Gemüths, Freundſchaft, ſchöne Bilder die uns umgeben wie die Luft ſo wir athmen, das iſt der Blumenpfad der uns zum Tempel des Schönen führt.

Jene Idee erſcheint weniger „ſeltſam" (wie ſie der Recenſent in der Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaft nannte), wenn wir den Satz damit in Verbindung bringen, daß das erſte Werkzeug alles Geſchmacks der „äußere Sinn" iſt, während ihr „Sitz" der innere iſt. Die Tugend dieſes Werkzeugs iſt „Richtigkeit des Auges, das die wahre Geſtalt — Farbe ſowohl als Form — und Größe der Vorwürfe bemerkt".

Dieſer Tüchtigkeit des ſinnlichen Organs entſpricht in der Seele oder Einbildungskraft die Kraft, Deutlichkeit und Dauer des Gedächtnißbilds, „die lebhafte Bildung des betrachteten Schönen... Ihre Kraft wächſt wie das

Gedächtniß, durch Uebung... Das empfindlichſte Gefühl kann dieſe Eigenſchaft unvollkommener, als ein geübter Maler ohne Gefühl haben, dergeſtalt, daß das eingedrückte Bild allgemein lebhaft und deutlich iſt, aber geſchwächt wird, wenn wir uns daſſelbe ſtückweiſe vorſtellen wollen, wie es mit dem Bild des entfernten Geliebten zu geſchehen pflegt".

„Es iſt dieſe Fähigkeit, wie der poetiſche Geiſt, eine Gabe des Himmels, der ſie allen vernünftigen Geſchöpfen, aber in ſehr verſchiedenen Graden gegeben hat. Wo ſie nicht iſt, predigt man Blinden die Kenntniß des Schönen, wie die Muſik einem nicht muſicaliſchen Gehör... Sie bildet ſich aber ſo wenig als die Gabe der Dichtkunſt, von ſich ſelbſt, und würde ohne Lehre und Unterricht leer und todt bleiben." Aber auch „vernachläſſigte Erziehung kann dieſelbe nicht erſticken, wie ich hier an meinem Theile weiß. Sie iſt etwas ariſtocratiſcher Natur; auch hier ſind „wenige auserwählt". In ihrer Vollkommenheit iſt ſie ſogar ſehr ſelten; einige ſcheinen in der Austheilung derſelben von der Natur übergangen zu ſein, noch andern iſt das Schöne und das Mittelmäßige gleich willkommen. Dieſe Seltenheit kann man ſchon abnehmen aus dem Mangel an Schriften, welche das Schöne lehren, „ſolche ſind ſeit Plato bis heute leer, ohne Unterricht und von niedrigem Gehalt".

Jener unentbehrliche Unterricht beſteht aber keineswegs in vielem Wiſſen. „Es wickelt ſich dieſelbe eher an großen als kleinen Orten aus, und im Umgang mehr als durch Gelehrſamkeit: denn das viele Wiſſen, ſagen die Griechen, erweckt keinen geſunden Verſtand, und die ſich durch bloße Gelehrſamkeit mit dem Alterthum bekannt gemacht haben, ſind auch derſelben weiter nicht kundig geworden."

Denn die Stimme des Gefühls unterſcheidet ſich durch ihre Unmittelbarkeit von dem an Muſter ſich lehnenden Urtheil des Verſtandes (goût de comparaison) und von dem künſtlichen Licht der Grundſätze. Jene ergeht auf den erſten Blick, wo dieſer erſt über das Wahrgenommene brüten und Beziehungen aller Art herbeirufen muß. „Fertig und ſchnell muß der innere Sinn ſein, weil die erſten Eindrücke die ſtärkſten ſind, und vor der Ueberzeugung vorhergehen: was wir durch dieſe empfinden, iſt ſchwächer. Dieſes iſt die allgemeine Rührung, welche uns auf das Schöne zieht, und kann dunkel und ohne Gründe ſein, wie mit allen erſten und ſchnellen Eindrücken zu geſchehen pflegt, bis die Unterſuchung der Stücke die Ueberzeugung zuläßt, annimmt und erfordert. Wer hier von den Theilen auf das Ganze gehen wollte, würde ein grammaticaliſches Gehirn zeigen, und ſchwerlich eine Empfindung des Ganzen und eine Entzückung in ſich erwecken".

Nicht Geſchäftigkeit, nicht Arbeit im Schweiß des Angeſichts und für die Noth, ſondern freie Muße iſt es, in der dieß Gefühl gedeiht. „Dieſer Unterricht iſt nicht für junge Leute, welche nur um ihr nothdürftiges Brot lernen,

und weiter nicht hinausdenken können, ... sondern für die welche selbst die Fähigkeit, Mittel, Gelegenheit und Muße haben, und diese sonderlich ist nöthig. Denn die Betrachtung der Werke der Kunst ist, wie Plinius sagt, für müßige Menschen, d. i. die nicht den ganzen Tag ein schweres und unfruchtbares Feld zu bauen verdammt sind ... Die mir gegönnte Muße ist eine der größten Glückseligkeiten, die mir das gütige Geschick, durch meinen erhabensten Freund und Herrn in Rom finden lassen, welcher solange ich bei und mit ihm lebe, keinen Federstrich von mir verlangt hat, und diese selbige Muße hat mich in Stand gesetzt, mich der Betrachtung der Kunst nach meinem Wunsche zu überlassen".

Das Schönheitsorgan liegt in einer mittleren Region des psychischen Lebens, gleich weit entfernt von der Arbeit des Verstandes wie von dem Feuer der Leidenschaft und dem Interesse des Bedürfnisses. „Der Vorwurf dieses Gefühls ist nicht was Trieb, Freundschaft und Gefälligkeit anpreisen, sondern was der innere feinere Sinn, welcher von allen Absichten geläutert sein soll, um des Schönen willen selbst, empfindet". Daher es kein günstiges Sympton ist, wenn die Erregbarkeit vornehmlich weiblicher Schönheit gegenüber bemerklich wird, zu der die Stimme der Natur hinzieht, während auf Seite der Männer die vollkommenere Form ist. „Ich habe bemerkt, daß diejenigen welche nur allein auf Schönheiten des weiblichen Geschlechts aufmerksam sind, und durch Schönheiten in unserem Geschlecht wenig oder gar nicht gerührt werden, die Empfindung des Schönen in der Kunst nicht leicht eingeboren, allgemein und lebhaft haben".

Eine andere Probe ist, daß sie nicht bloß durch Erscheinungen der Wirklichkeit, sondern auch durch bloße Schattenbilder angeregt wird, ja in diesen „ihren vornehmsten Gegenstand findet"... Mehr Empfindung wird zum Schönen in der Kunst als in der Natur erfordert, weil jenes, wie die Thränen im Theater ohne Schmerz, ohne Leben ist, und durch die Einbildung erweckt und ersetzt werden muß.

Aber obwohl sie über der trüben Sphäre der Leidenschaften liegt, so ist doch das ihr günstige Lebensalter keineswegs das Alter der Abkühlung und Ermattung der Leidenschaften. Sie soll das „feurige" der Jugend haben, und deshalb „zeitig geübt und auf das Schöne geführt werden, ehe das Alter kommt, in welchem wir uns entsetzen zu bekennen, es nicht zu fühlen".

Das Wort „Empfindung" soll hier nichts lyrisches mitandeuten. Empfindung bezieht sich hier ganz auf Form, auf Gegenständliches im Raum. „Das wahre Gefühl des Schönen, sagt er in einem sehr bezeichnenden Bild, gleicht einem flüssigen Gypse, welcher über den Kopf des Apollo gegossen wird, und denselben in allen Theilen berührt und umgiebt". Auch hat dieser Sinn eine Analogie zu seinem Gegenstand. Wie das Schöne in der Harmonie der

Theile beſteht, deren Vollkommenheit ein ſanftes Steigen und Sinken iſt, ſo wird es auch in unſerer Empfindung gleichmäßig wirken, und dieſelbe mit einem ſanften Zuge führen, nicht plötzlich fortreißen".

Wie nun dieſe Fähigkeit von der Natur einer ſchönen Seele in ſchönem Leibe ertheilt wird, ſo bedarf ſie auch eines ſympathiſchen Climas, einer Atmoſphäre des Schönen, um aufzublühen. Hierin liegt das Geheimniß äſthetiſcher Erziehung. Aber nicht nur das Auge des Knaben ſoll an Beobachtung und Vergleichung des Schönen gewöhnt werden, auch „Herz und Empfindung ſoll durch Erklärung der ſchönſten Stellen alter und neuer Schriftſteller, ſonderlich der Dichter, rührend erweckt und zu eigener Betrachtung des Schönen in der Kunſt gewöhnt werden... Dieſe Empfänglichkeit entdeckt ſich, wenn in Leſung eines Scribenten die Empfindung zärtlich gerührt wird, wo der wilde Sinn überhinfährt, wie dieſes verſchiedentlich geſchehen würde in der Rede des Glaucus an Diomedes, welches die rührende Vergleichung des menſchlichen Lebens mit Blättern iſt, die der Wind abwirft und die im Frühling wiederum hervorſproſſen".

Democrit ſprach das räthſelhafte Wort, „wir ſollten die Götter bitten, uns angenehme Erſcheinungen zu geben". Er erklärte die Theophanien aus Bildern höherer, den Menſchen an Größe und Schönheit überlegener Weſen, die ſich von ihren Originalen loslöſen, im Univerſum herumſchweben und im Traum und Wachen zu unſeren Sinnen gelangen. Zu ſolchen glücklichen Bildern rechnet Winckelmann „die Basreliefs und alten Gemälde, welche Santes Bartoli geſtochen, die ſogenannte Bibel des Raphael: dieſe zwei Werke werden einem unverwöhnten Auge ſein was eine richtige Vorſchrift der Hand iſt, und da die ungeübte Empfindung dem Epheu gleicht, welcher ſich ebenſo leicht an einen Baum, als an eine alte Mauer anhängt, ich will ſagen, das Schlechte und das Gute mit gleichem Vergnügen ſieht, ſo ſoll man dieſelbe mit ſchönen Bildern beſchäftigen".

Er nennt ferner die griechiſchen Münzen des Golzius; die angenehmſte und lehrreichſte Beſchäftigung aber ſeien die Abdrücke der beſten geſchnittenen Steine; und da die Deutlichkeit aus dem Gegenſatz erwächſt, ſo ſoll man moderne daneben halten, „um aus beider Vergleichung den Begriff des wahren Schönen in den alten, und den irrigen Begriff deſſelben in den mehrſten neuen Arbeiten zu zeigen".

„Es iſt alſo, ſchließt er, dieſe Thätigkeit als eine ſeltene Gabe des Himmels zu ſchätzen, welcher die Sinne zum Genuß des Schönen und des Lebens ſelbſt höchſt fähig gemacht hat, als deſſen Glückſeligkeit in einer Dauer angenehmer Empfindungen beſteht". Der in den letzten Worten ausgeſprochene Epicureismus iſt im Ton des Ganzen. Es liegt etwas über der Schrift wie jener volle ruhige Daſeinsgenuß, der mehr zum ſüdlichen Himmel

und zum Leben der Alten als zum nordiſchen und modernen Weſen zu paſſen ſcheint. Es gehört zur wahren Humanität, noch von etwas anderm zu wiſſen als dem Wechſel von Arbeit und Zerſtreuung. Die Arbeit ſollte zur eigenſten Aeußerung, Darſtellung, Luſt unſeres Selbſt werden, und die Ruhe zu einer Thätigkeit die reicher iſt als die unruhige Geſchäftigkeit. Bilder ſolchen Vollgefühls befriedigter Exiſtenz, die allem Genuß der ſchönen Welt ringsum offen iſt, und zugleich in voller ſinnender Geiſtesklarheit ruht, zeigen uns manche Geſtalten antiker Plaſtik und pompejaniſcher Gemälde. —

Der Brief war zu einer „Abhandlung" geworden; es ſpricht nicht mehr der Freund zum Freund, ſondern der Autor zum Publicum, der Kunſtlehrer zur Zeit, ja wir ſcheinen ſogar zuweilen den „Präſidenten der Alterthümer" zu vernehmen. Auf dem Titel ſteht: „Johann Winckelmanns, Präſidentens der Alterthümer in Rom, und Scrittore der vaticaniſchen Bibliothek, Mitglieds der königl. Engliſchen Academie der Alterthümer" u. ſ. w. Dieſer Titel verkündigte alſo den Deutſchen im Norden die Beförderung ihres Landsmanns im fernen hohen Rom. Es war ſein erſter Titel, inmitten eines Volks fremder Zunge errungen. „Was für ein Ruhm, hieß es nun, für unſere Nation, daß man einen Deutſchen würdig gefunden, ihm die Aufſicht über die Alterthümer anzuvertrauen, und wie löblich iſt es von Herrn W., daß er ſeine Mutterſprache, die ſo viele kleine Geſchöpfe von unſeren Landsleuten in fremden Ländern vergeſſen zu haben affectiren, immer noch wählt, ſeine Einſichten in jedem Theile der Wiſſenſchaften der Welt mitzutheilen". „Präſident der Alterthümer" klang im fernen Deutſchland ganz anders als in Rom, wo übrigens die beſcheidenere Bezeichnung üblich war; Hagedorn lächelte über dieſen Präſidenten. Aber ein Präſident der Alterthümer zu Rom durfte ſich, ſo ſchien es, erlauben, großen Künſtlern, weltberühmten Gelehrten, ja ganzen Nationen über den Bart zu fahren. Die einzigen, die Lob empfahen, ſind die Freunde, Mengs, Albani, Caſanova „der größte Zeichner in Rom nach Mengs"; natürlich außer den Alten, von denen wir aber hören, daß man ſie nur da, wo der Präſident der Alterthümer iſt, kennen lernen kann. Wenn man Präſident geworden iſt, darf man ſich entſchädigen für frühere übermäßige Beſcheidenheit durch den Meiſterſtolz:

Sume superbiam quaesitam meritis!

So erhalten ihre Cenſuren nicht nur der Graf Malvaſia („der ſich nicht entſieht vorzugeben, daß die Caracci ſich verdorben durch die Nachahmung des Raphael, dieſer Schwätzer, der den großen Raphael einen urbinatiſchen Haſner nennt nach der pöbelhaften Sage, daß dieſer Gott der Künſtler Gefäße bemalet"), nicht bloß der berühmte Maffei („welcher ſehr ſeicht im griechiſchen war, und den finſtern und gezwungenen Nicander dem Homer gleich ſchätzte, um etwas fremdes zu ſagen und von ſich glauben zu machen daß er ſeinen

Held geleſen und verſtanden"): ſondern auch „der größte Alterthumskundige unſerer Zeiten", Stoſch, wegen ſeiner Rangordnung der Statuen (ſ. S. 232 f.); nicht nur Bernini, dem die Empfindung des Schönen in der Bildhauerei von der Natur verſagt war, und ſämmtliche neapolitaniſche Maler, die „kaum der Zeit werth, dieſelben zu unterſuchen", ſondern auch Michelangelo, der „um ſich gelehrt zu zeigen, in den Figuren der großherzoglichen Gräber ſogar die Unanſtändigkeit derſelben überſehen habe". Er möchte der neuern Malerei ein Sündenregiſter aufſetzen. Um zu beweiſen, daß die Künſtler bei Farben nicht auf gleiche Weiſe zu ſehen vermögen, führt er an „das überhaupt ſchlechte Colorit des Pouſſin, und das traurige des Guercino; das ins grünliche fallende Fleiſch des Barocci", ähnliche verkehrte Idioſyncraſien in der Formgebung ſind „das geſenkte Profil des letztern, das kleine Kinn des Peter von Cortona, das lange Oval und die langen Figuren des Parmegianino".

Dann muſtert er die Muſeen Europa's und kommt zu dem Ergebniß, „daß das Schöne in der Kunſt anderwärts nur einzeln ſei; er mag Dresden den Beſitz eines Raphaels „von der beſten Manier" nicht mehr gönnen; nur in Rom kann die Empfindung des Schönen „völlig richtig und verfeinert werden".

Daß er nun das Recht hatte, ſolch hochfahrenden, tadelnden Meiſterton anzuſtimmen, dieß konnte er am Ende der Schrift zeigen, wo er auf das „beſondere Schöne" eingehen will, d. h. auf das Schöne in Malerei, Bildhauer- und Baukunſt. Er will „nur einzelne Blumen und Kräuter ſuchen"; um ſo freier war er alſo, eigenthümliche Beobachtungen auszuwählen; aber wir müſſen geſtehen, daß dieſe, ſelbſt vom Standpunkt jener Zeit aus betrachtet, zwar im Sinne der neueſten Strömung des Geſchmacks waren, z. B. der Rückkehr zum Cinquecento in der Architectur, der Abwendung von Manierismus in der bildenden Kunſt, aber ein durchdringendes, originelles Kunſturtheil vermiſſen laſſen.

Was er von maleriſchen Grundſätzen aufſtellte, iſt nur das Echo der Mengsiſchen, ſo z. B. wenn er warnt, in ſtarken Verkürzungen Schönheit zu ſuchen, die finſtern Schatten des Caravaggio tadelt, in der Compoſition Weisheit (d. i. einer Verſammlung von geſitteten und weiſen Perſonen zu gleichen), Gründlichkeit (daß nichts müßig und leer in derſelben ſei), und Vermeidung der Wiederholungen in Handlung und Stellung fordert. Es macht ſich hierin bemerklich der beginnende Einfluß nordiſch-germaniſcher Solidität gegenüber der feurigen, flüchtigen, bloß auf Effect ausgehenden Weiſe der romaniſchen Malerei der letzten Jahrhunderte; und dieſe Lehren die damals in Rom zu predigen begonnen wurden, kamen in der nächſten Generation zur unbeſtrittenen Herrſchaft.

Aber wenn dieſe Grundſätze nun an einzelnen Geſchmacksurtheilen ſich

zu erproben hätten, ſo wäre es mit ihrer Sicherheit nicht beſonders beſtellt. Heute verſteht man es kaum noch, wie er „Guido's Apollo in der berühmten Aurora nichts weniger als eine ſchöne Figur" nennen konnte, und „gegen den Apollo des Mengs wie einen Knecht gegen deſſen Herrn". „Tiepolo macht mehr in einem Tag als Mengs in einer Woche; aber jenes iſt geſehen und vergeſſen, dieſes bleibt ewig". Die Zeit hat anders geurtheilt: Jedermann geht an Mengs' Gemälden gähnend vorüber, und Niemand wird ohne Intereſſe die Fresken Tiepolo's, des letzten Venezianers, im Palaſt Labia zu Venedig anſehen.

Dann geht er auf die einzelnen Elemente der Malerei über. „In der Zeichnung iſt die Schönheit der Probirſtein". Characteriſtiſch iſt hier die Theſe, daß Raphael und die neueren Maler ihre Schönheit der Nachahmung des Alterthums zu verdanken haben. „Da die Raphaeliſche Schule, welche nur wie die Morgenröthe hervorkam, aufhörte, verließen die Künſtler das Alterthum, und gingen, wie vorher geſchehen war, ihrem eigenen Dünkel nach". Die Bologneſer Eclectiker ſuchten allerdings neben anderem auch die Reinheit der Alten, aber mit unzureichendem Erfolg. „Domenichino ſtudirte die Alten mehr als alle Nachfolger der Caracci . . . im Nackenden aber hat er die Raphaelſche Reinigkeit nicht erreicht". Ebenſo Guido, obwohl er „die Schönheit kannte". „Guercino band ſich nicht an die Strenge der Zeichnung der Alten. . . Seine Bilder ſind edel, aber nach ſeinen eigenen Begriffen entworfen. Albano iſt der Maler der Gratia, aber nicht der höchſten, welcher die Alten opferten, ſondern der unteren: die Köpfe ſind mehr lieblich als ſchön".

Wahrhaftig, wenn man aus der gelegentlichen Benutzung eines antiken Kopfs oder einer Reliefſigur folgern dürfte, daß alles Kunſtgold ſolcher Meiſter aus antiker Quelle geborgt ſei, und wenn man den Werth eines Genieswerks danach abmeſſen müßte, wieweit es mit einer fertigen alten Form zuſammengetroffen iſt: wie einfach und leicht würde die Kunſt! Die Mängel der Bologneſer ſcheinen alſo nur daher zu kommen, daß ſie noch etwas für ſich zu ſagen hatten; und erſt der völlige Bankerott in dieſer Beziehung war es, der die neuere Malerei zur Höhe der Reſignation brachte, die Winckelmann hier predigt.

Am ſonderbarſten ſind die Bemerkungen über das Colorit. Es erhält ſeine Schönheit „durch eine fleißige Ausführung". „Alle großen Maler haben nicht geſchwinde gearbeitet". „Rubens' Colorit iſt gegen das des Correggio und Tizian, wie das ächte Porzellan gegen eine durchſichtige Glascompoſition". Die Krone aller Gemälde im kleinen in der Welt iſt die Verklärung Chriſti im Palaſt Albani, „welche die Gewißheit und Zuverſicht zeigt, wo der freie Pinſel nichts verliert im nahen und viel weiter wirkt als der Pinſel in Ge-

mälden, welche fleißig geendigt und geleckt ſind". Aber dieſe Transfiguration iſt eine geiſtlos ängſtlich gepinſelte Copie mit gänzlich verwaſchenem Character und Ausdruck. — Endlich ſind uns auch die allegoriſchen Marotten am Schluß nicht geſchenkt, in der Hinweiſung auf „beſondere eigenthümliche Gedanken" in Kunſtwerken, welche zuweilen wie koſtbare Perlen in einer Schnur von ſchlechteren ſtehen, denn unſere Betrachtung ſollte anheben von den Wirkungen des Verſtandes; wie in der Jo des Correggio der lechzende Hirſch des Pſalmiſten, und der Köcher unter der chriſtlichen Lampe über dem Bett in Pouſſin's letzter Oelung, deutend auf die feurigen Pfeile des Böſewichts; der Gipfel der Abgeſchmacktheit iſt das Lob von Domenichino's Sündenfall in der Gallerie Colonna, wegen der „ſtufenweiſen Stellung der Figuren in einer Kette von hinübergehender Handlung". —

Der Stil in dieſem doch theilweis philoſophirenden Verſuch iſt weniger philoſophiſch, als philologiſch. Die allgemeinen Sätze treten auf in kurzen Sentenzen mit mehr originellen, ja ſeltſamen, als klaren Worten, ohne Begründung und Erklärung; er eilt zu Beiſpielen und Bildern, die ſtets mit gelehrter Ambition aus möglichſt entlegenen Quellen geholt ſind. Man höre Sätze wie die folgenden: „Die meiſten ſind wie die leichten Theile, welche ohne Unterſchied von einem geriebenen electriſchen Körper angezogen werden, und bald wiederum abfallen; daher iſt ihr Gefühl kurz, wie der Ton in einer kurzgeſpannten Saite. . . Auf ſolche Menſchen wirken die wahren Schönheiten der Kunſt wie der Nordſchein, welcher leuchtet und nicht erhitzt; man ſollte beinahe ſagen, ſie wären nach der Art der Geſchöpfe, welche wie Sanchuniathon ſagt (!), keine Empfindung haben. Wenn auch die Schönheit in der Kunſt lauter Geſicht wäre, wie nach den Aegyptern Gott lauter Auge iſt, würde es dennoch ſo in einen Theil vereint, viele nicht reizen". So alexandriniſch wie hier wird er übrigens ſelten. Es iſt der ſonderbarſte Satz, den er je geſchrieben hat.

Auch dem Recenſenten in der Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften (X, 251 ff.) gab die kleine Schrift zu allerlei Ausſtellungen Anlaß; obwohl er und andere im ganzen ſich ſehr dankbar ausſprachen. „Wieviel (heißt es in den Leipziger Zeitungen von gelehrten Sachen 1764 S. 243 f.) müßten wir auch nicht aus dieſen wenigen Bogen abſchreiben, wenn wir die feinen Betrachtungen, welche ſie enthalten, ſammeln wollten". —

Beſſer angewandt wäre jene Dedication geweſen bei einem jungen Edelmann, der ein Jahr nach v. Berg in Rom eintraf: Dalberg, Domherr zu Mainz, ein ſchöner Mann (grand et tout à fait bel homme nennt ihn Wille). Liebenswürdig ſei er, von gutem Geſchmack, vieler Einſicht und Wiſſenſchaft; nach ſeiner Rückkehr wolle er das Griechiſche ſtudieren, „er reiſt mit vieler Würdigkeit, aber Frankreich will er nicht ſehen". Wirk-

lich beabſichtigte er ihm eine ähnliche Abhandlung „von dem verderbten Geſchmack in Künſten und Wiſſenſchaften" zu widmen. Es iſt der ſpätere Fürſt Primas.

§ 104.

Angelica Kauffmann.

Im Anfang des Jahres 1763 kam eine junge deutſche Malerin nach Rom, um die höchſten Schöpfungen der neueren Malerei kennen zu lernen. Vorher hatte ſie zu Florenz in den Uffizien in einem ihr eingeräumten abgeſonderten Zimmer copirt; einige Monate ſpäter folgte ſie einer Einladung nach Neapel, wo ſie dieſe Studien in der farneſiſchen Gallerie auf Capo di Monte fortſetzte. Sie wollte ſich zur Hiſtorienmalerin ausbilden. Es iſt möglich, daß Winckelmann ſie dort getroffen hat und ihr zugeſehen, wie ſie Tizians Paul III und Correggio's Danae malte; gewiß iſt, daß nach ihrer Rückkehr in die ewige Stadt (am 12. April 1764) das Porträt unſeres Freundes ihr erſtes Gemälde war. Dieſe Aufnahme geſchah im Auftrag eines ſchweizer Freundes, eines ihrer Verehrer, der ſtets von ihr ſprach „wie von einer Muſe, die uns freundlicher Erſcheinungen und huldvoller Geſpräche gewürdigt hatte". „Caspar Füßli ließ mich von der geſchickten Hand eines deutſchen ſchönen Mädchens zu Rom in Oel malen"; eine „ſeltene Perſon" nennt er ſie auch. Es war am 13. Juli geendigt, und koſtete 30 Zechinen; ſchon vor der Vollendung hatte ſie angefangen, es in Kupfer zu ätzen, und dieß war einer ihrer erſten Verſuche in dieſer Art: „ein anderer arbeitet es in ſchwarzer Kunſt, um mir ein Geſchenk mit der Kupferplatte zu machen".

„Das Mädchen, von welchem ich rede, erzählt er weiter, iſt in Coſtnitz geboren, aber zeitig von ihrem Vater, der auch ein Maler iſt, nach Italien geführt worden, daher ſie welſch ſo gut als deutſch ſpricht; ſie ſpricht aber dieſes als wenn ſie in Sachſen geboren wäre. Auch ſpricht ſie fertig franzöſiſch und engliſch, daher ſie alle Engländer, welche hierher kommen, malet. Sie kann ſchön heißen, und ſingt um die Wette mit unſern beſten Virtuoſen." In ihrem Atelier ſah man ſpäter ein Bild, ſie ſelbſt unſchlüſſig zwiſchen den Genien der Tonkunſt und der Malerei.

Angelica's regelmäßig ſchönes Geſicht, ihre großen blauen*) zugleich lebhaften und ſanften Augen mit der ſeltſam „beredten" Bewegung der

*) azzurri nennt ſie de Roſſi; Klopſtock, der ſie als Thusnelda gemalt haben wollte, bittet ſie, „ja ihre ſchwarzen Augen bei dieſer Gelegenheit nicht in blaue zu verwandeln". 28. Auguſt 1770.

Pupillen, übten noch in ihrem Alter einen Zauber, wie groß muß er bei der 22jährigen gewesen sein! Ihre Meisterschaft im Porträt (deren einige den Werken großer Maler an die Seite gestellt werden konnten), die Klarheit ihres Urtheils, ihre „männliche Seele" überraschte bei ihrer großen Jugend, ihrer Zartheit — „wie eine in sich zurückgescheuchte Taube". Später, nach dem langen Leben in der großen Welt, deren Modemalerin sie gewesen war, bewunderte man, wie sie doch stets eine reine Vestalin ihrer Kunst geblieben war, wie Herder sagte, „ein frommes Opferlamm ihrer Kunst", wie sie unter dem schönsten fremden Himmel ihr deutsches Gemüth behalten hatte.

In den Bergen von Chur, am Comer See (seit dem elften Jahre) hatte sie ihre erste Jugend verlebt; in Mailand hatte sie zuerst Gemälde der großen Zeiten gesehen, und nichts im großen Reich italienischer Kunst konnte ihr wohl congenialer sein, als die süßen, seelenvollen Gestalten und Köpfe der Borgognone, Leonardo, Luini, Marco d'Oggione. Musik, Gesang, die Dichter Italiens, Klopstock, Zeichnen, das war die geistige Luft, in der sie sich damals bewegte; und in einer solchen poetischen Sphäre, in einer „malerischen Ideenwelt, in einer eignen großen und fröhlichen Welt, die in ihr war", blieb sie stets von der Gemeinheit, aber auch vom Leben geschieden; nie hat sie die Pforten der Leidenschaft durchschritten, sie erschien stets als ein junges Mädchen.

Ein so eindrucksfähiges und geschmackvolles Wesen konnte an der Grazie der Antike nicht gleichgültig vorübergehen, und in der That hat auch der Geist griechischer Schönheit in ihrer transparenten Seele eine Lichtspur zurückgelassen. Damals fand man ihre Formen „voll Anmuth und ganz in griechischer Würde hingestellt"; in ihrer Gewandung insbesondere Aehnlichkeit mit Poussin, der sich ja auch nach den alten Statuen gebildet hatte. Die Manieren der bisherigen Kunstroutine sind bei ihr ganz verschwunden, noch mehr als bei Mengs, der damals nicht in Rom war und von dem sie also nichts lernen konnte.

Da war es gewiß interessant, daß Angelika, die dreißig Jahre später „in Rom den Ruhm behauptete, die erste ihres Geschlechts unter den Geschichtsmalern zu sein", bei ihrem Aufgang mit dem Lehrer „griechischen Geschmacks" zusammentraf. An Gesprächen über Schönheit und Grazie der Antike wird es nicht gefehlt haben, obwohl eine nähere Beziehung zwischen dem schüchternen und bescheidenen Mädchen und dem ein Vierteljahrhundert älteren Gelehrten nicht eingetreten zu sein scheint; der Ton, in dem er von ihr spricht, contrastirt auffallend mit jenen schwärmerischen Briefen an den albernen Junker.

Das Porträt Winckelmanns ist wohl ihr berühmtestes, jedenfalls ein außerordentlich glückliches, und wirklich für ihr damaliges Alter eine erstaunliche Leistung; übrigens hatte sie schon im neunten Jahre mit Erfolg

in Pastell porträtirt. Es ist den übrigen Bildnissen desselben Gelehrten so wenig ähnlich, daß man sie zum Theil für Porträts verschiedener Personen halten könnte. Wer war treu, Maron, Mengs, Casanova, oder Angelica? Ihre Treue dürfen wir wohl nicht bezweifeln; aber sie hat über das Bild des Gelehrten einen Geist, eine Eleganz ergossen, die in den andern vollständig fehlt. Nicht immer war sie hierin so glücklich, Goethe sagt von seinem Bild: „es ist immer ein hübscher Bursche, aber keine Spur von mir". Sie besaß die Kunst, nicht bloß die Formen, sondern auch die Gemüthsart zu treffen; sie wußte den der Physionomie günstigsten Gesichtspunkt aufzufinden; sie erspähte eine malerische Attitude, die der Person eigenthümlich, wenn auch selten war; sie entdeckte und ersann eine Wendung, eine Haltung, einen sinnenden Blick, der andern entging; sie ordnete die Draperie, unabhängig vom Modegeschmack, mit weiblichem Geschmack. So erfaßte sie einen jener Augenblicke, wo Grazie Winckelmanns Erscheinung beseelte, wie der, in welchem er jene Worte über die beiden Grazien der Griechen schrieb, wo vor dem Lehrer der Kunst der Schustersohn aus Stendal verschwand, dessen derbe Structur wir in den knochigen Händen gewahr werden. — In demselben Jahre wo sein bedeutendstes Geisteserzeugniß in die Welt ausging, wurde den Freunden diese feinsinnig geistvolle Auffassung seiner Züge geschenkt. — Sie ätzte es auch in Kupfer, was anfangs Reiffenstein thun wollte; Winckelmann dachte dieß schöne Bildniß der „Allegorie" vorzusetzen.

Angelica hatte bis dahin nur das Porträtfach geübt. Daß sie sich davon losmachen konnte (was bekanntlich nicht leicht ist, besonders bei solchem Erfolg), ist ein Beweis ihrer Willensstärke und ihres Talents. Fünfzig Guineen erhielt sie für ein Bildniß. Angelica hatte nicht viel Saiten auf ihrer Lyra, aber die Töne welche sie anstimmte, waren ganz ihr Eigenthum. Es gehörte wohl jene große Ebbe der Kunst dazu, daß auch Talente wie sie, die in früheren Zeiten gewiß ganz dem Zug tonangebender Coryphäen gefolgt wären, sich so auf eigene Füße stellen, einen eigenen Stil und eine eigene Kunstwelt sich schaffen konnten. Sie ist die einzige Malerin, die dieß vermocht hat. Ein neuer Geist kündigte sich an. Während bisher der Gegenstand nur Vorwand gewesen war, um die Darstellungsformen, Effectmittel der Schule, und die der Einbildungskraft des Künstlers sympathischen Formen anzubringen, sodaß man ein guter Maler und doch eine Bestie sein konnte, so fing man jetzt an zu glauben, daß die wahren Künstler nicht bloß zahlen müssen mit dem was sie thun, sondern auch mit dem was sie sind. So begann Angelica von Innen mit einem dichterischen, historischen Zuge, der sie lebhaft berührt hatte. Dann lebte sie sich in die Begebenheit hinein, sie machte sich die Situation lebendig, hegte die Scene mit weiblicher Wärme, bis sie malerische Gestalt gewonnen hatte. Dieß geschah zuweilen im

Moment, die Scene von Goethe's Wanderer ſtand gleich nach der Vorleſung ſo lebhaft vor ihr, daß es, wie ſie ſagte, von ihrer Seite nichts weiter bedurfte als einer treuen Copie. So war es wieder die Seele, aus der die Compoſition hervorkam; ſie war „eine Dichterin mit dem Pinſel". Dieß poetiſche Element, die Erfindung, der Ausdruck der Pſyche des Künſtlers war ein neues Element. Von jetzt an wurde unter den Malern nach poetiſch-hiſtoriſcher Bildung gefragt und geſtrebt; und Herder ſchien Angelica „vielleicht die cultivirteſte Frau in Europa". Sein und Goethe's Bild ſtanden ihrer Staffelei gegenüber, zur Erinnerung an die köſtlichſten Momente ihres Lebens.

Die anmuthigſte Leichtigkeit (franchezza) der Execution kam ihr dabei zu Hülfe. Goethe ſchreibt ihr ein „unglaubliches, und als Weib wirklich ungeheures Talent" zu. Dieſe hohe Gabe maleriſcher Sprache gab ihr das Erkühnen, und das was ſie ſelbſt war, das Recht, zu ihrer Zeit zu reden. Denn alles was ſie malte, war ein Spiegel ihres reinen, zartgeſtimmten Gemüths. „Alle ihre Werke, ſagt Reinhart, ſind von dem Hauche einer Seele belebt, welche bloß dasjenige im Ranme wiedergab, was ſie ſelbſt war". „Jedes Bild, ſagt ein anderer ihrer Verehrer, iſt ein Ausdruck ihrer ſchönen Seele, ein Engel gab ihr Namen, Griffel und Farbenſchmelz". Eine Madonna nannte ſie Herder, „eine ſchweigende ſittliche Grazie". So kam nun freilich in ihre Frauengeſtalten eine „eigene unnachahmliche Weiblichkeit", ein Hinſchmachten, ein rührendes Ergeben, das alle männlichen Kenner einnahm, aber ihre Männer ſchienen doch „ſo züchtig und blöde wie verkleidete Mädchen". Und ſo machen ihre Bilder auf uns den Eindruck einer vergangenen Mode, ſie erinnern an die Zimmer unſerer Großeltern; wenn man auch an vielen noch immer Freude haben kann, in einzelnen Augenblicken, wie an allem was „rein, verfeinert, diſtinguirt", geſchmackvoll, empfunden iſt. Man nannte ſie einſt „eine liebliche Erſcheinung jener Zeit der dämmernden Morgenröthe eines beſſeren Geſchmacks".

Zweites Capitel.

Die Geſchichte der Kunſt des Alterthums.

I. Präliminarien.

§ 105.

Ueberblick.

Der Gedanke eines Werks mit dem Titel „Geſchichte der Kunſt" war Winckelmann unter den erſten Eindrücken der römiſchen Denkmälerwelt aufgegangen. Die Ausführung dieſes Gedankens hat von da an nie aufgehört ihn zu beſchäftigen. Eigentlich iſt das Werk nie zum Abſchluß gekommen, der Tod zerriß einen Faden, den er wer weiß wie lange noch fortgeſponnen hätte.

Rom iſt es geweſen, dem wir die Inſpiration auch dieſer Geſchichte verdanken, wie einſt Villani's Chronik, zu jener Zeit die Erzählung des römiſchen Verfalls, und bald darauf die der römiſchen Anfänge. Zu den Geiſtern verſchiedener Art, welche den römiſchen Boden (nur Geiſterſehern ſichtbar!) umſchweben, gehört vor allen die Muſe der Geſchichte. So unerreichbar groß, bis zum unfaßbaren, erſcheinen hier die Reſte alter Cultur, ſo unermeßlich was durch eine faſt ebenſo unbegreifliche Zerſtörung verſchwunden iſt, daß der Gedanke ſich unſer bemächtigt, das größte ſei *geweſen*, und das beſte für uns, das tröſtlichſte, ſei dieß Geweſene zu betrachten. In Rom fühlt man ſich mehr als auf irgend einem andern Fleck der Erde als Angehöriger der alten Welt; und das Alter wendet ſich rückwärts, der Jugend zu, wie hohe Bäume ihre Wipfel dem Aufgang zuneigen.

Dieß Werk iſt in mehreren, vier, zum Theil noch vorhandenen Bearbeitungen, Anläufen, zu ſeiner ſchließlichen Geſtalt — die ihm nicht mehr ſein Urheber ſelbſt ertheilte — herangewachſen. Die erſte Kunſtgeſchichte war vor den Reiſen nach Neapel und Florenz fertig; äußere Umſtände und erweiterte Einſicht beſtimmte den Verfaſſer zur Zurückziehung des ſchon übergebenen Manuſcripts des erſten Theils, im Herbſt 1759; und eine zweite Bearbei-

tung, Ende 1761 im Ganzen vollendet, traf im Frühjahre in Dresden ein, erschien aber wegen des Kriegs leider erst vor Weihnachten 1763 im Drucke. Kaum aber hatte er die beiden Quartanten in Händen, so sprach er schon von der Nothwendigkeit einer neuen Ausgabe. Und da die starke erste nicht sobald vergriffen war, so konnte er sich nicht enthalten, seine Zusätze und Verbesserungen in einem besonderen Werk, den Anmerkungen (1766) bekannt zu machen. Das Erscheinen einer französischen Uebersetzung (1765), das Project einer englischen gaben den Anreiz zu einer vierten Bearbeitung, die um dem alten Verleger zu entgehn, in französischer Sprache zu Berlin herauskommen sollte. Die fast vollendeten Vorarbeiten sind zur Zeit verschwunden, aber von den Herausgebern der Wiener Kunstgeschichte (1776) benutzt worden.

„Wie oft, rief Winckelmann schon im Frühjahr 1762, habe ich die Geschichte der Kunst abgeschrieben, und wieviel Stöße von den ersten Entwürfen!" Die Ausmalung des Tableaus durch Einschaltung neugefundener oder neuerkannter Denkmäler war es besonders, welche dieses Nachtragen endlos machte. Sonderbar! gleich nach der ersten Skizze will er unter die Presse (1758); und noch zehn Jahr später möchte er ein „ganz neues Werk" daraus machen. So steht die Kunstgeschichte denn auch als eine sehr ungleiche Arbeit vor uns: ein Gemälde, in dem einige Figuren bloße Umrisse geblieben sind, während anderen die ausgesuchteste, caressirteste Vollendung zu Theil geworden ist: classische Capitel, würdig der Nachwelt, und ganz provisorisches, Noth- und Ausfüllungsskizzen.

„Wir finden ihn immer in Thätigkeit. Daß seine Werke so wie sie da liegen, erst als Manuscript auf das Papier gekommen, und sodann später im Druck für die Folgezeit fixirt worden, hing von unendlich mannichfaltigen kleinen Umständen ab. Nur einen Monat später, so hätten wir ein anderes Werk, richtiger an Gehalt, bestimmter in der Form, vielleicht etwas ganz anderes" (Goethe).

Dieß lag auch in der Natur des Werks: es enthielt Dinge, mit denen nie abzuschließen ist, und solche über die eine erste Intuition den Berufenen endgültig erleuchtet. Das eine liegt in dem was man später den Geist der Antike, und damals griechischen Geschmack nannte; dieß ist zugleich dasjenige was von Winckelmanns eigenthümlichem Genius, seiner Empfindungsweise abhing; es bezieht sich auf Eigenschaften, an denen die Werke des Alterthums alle mehr oder weniger theilhaben. Es ist das philosophische. Das andere, eigentlich historische ist bei einem beweglichen Forschergeist, einer so unerschöpflichen Fundgrube gegenüber, und bei unablässigem Lesen der Alten, unvermeidlich in stetem Werden begriffen; auch heute noch ist ja jede Kunstgeschichte des Alterthums nur eine vorläufige. —

Dieses Werk nun, „an welches er alle Kräfte gewandt und alle Segel

ausgespannt" (27. Februar 1762), in dem er das beste was er geschaut und gedacht, niederlegte, dieß ist es vor allen andern, auf welchem der Ruhm seines Namens ruht, es ist eigentlich der Rechtsgrund einer so ausführlichen Erzählung seines Lebens. Indem er die griechische Kunst, bis dahin ein versiegeltes Buch, wieder aufschließt, ihre menschliche, ewige Bedeutung fühlbar macht: so wird nun auch überall da wo dieß Bewußtsein von dem unvergänglichen Werth dieser Kunst für Humanität lebendig ist, seines Wirkens dankend gedacht, sein Bild mit Interesse betrachtet. Er hat seinen Namen mit der griechischen Kunst so eng verknüpft, daß (nach dem Bilde eines englischen Dichters) das große Fahrzeug sein Boot durch das Meer der Zeiten mit sich fortführt.

§ 106.

Vorläufer.

Dieses Werk nun, als das erste in seiner Art, als eines der frühsten und gepriesensten Denkmale unserer werdenden Nationalliteratur, und das selbst innerhalb der seitdem so erweiterten Wissenschaft noch durch kein gleich großartig angelegtes und mit solch schriftstellerischer Meisterschaft vollführtes verdunkelt worden ist: dieß Originalwerk stellt uns in erster Linie die Frage nach den Bedingungen seiner Entstehung. Man will die Wurzeln sehn, durch die es mit der gelehrten Literatur der nächstvorhergehenden Zeit zusammenhängt.

Solche Bedingungen liegen theils in der Bildungsgeschichte des Verfassers — dessen Studien griechischer Literatur und neuerer Geschichte, dessen angeborener Sinn für plastische Kunst und schriftstellerische Darstellung der Inhalt und das Interesse seines früheren Lebens in Deutschland sind — theils aber in den oft sehr unscheinbaren und wenig bekannten Beiträgen solcher Forscher welche die Wildniß etwas gelichtet, Orientirungspunkte angegeben, einige Fermente der Erkenntniß hingeworfen hatten.

Wenig hat die Kunstgeschichte den Schriften zu danken, welche im Titel mit ihr zusammentrafen, z. B. die Kunstgeschichte des Malers P. Monier*), Durand's Erläuterung der Künstlernotizen im Plinius. Winckelmann bemerkte mit Recht, „daß die Kunst an diesen Historien wenig Antheil habe; denn ihre Verfasser haben sich mit derselben nicht genug bekannt gemacht und konnten also nichts geben als was sie aus Büchern oder von Sagen-

*) Histoire des Arts qui ont rapport au dessein . . . où il est traité de son origine, de son progrès, de sa chûte, et de son rétablissement. Ouvrage utile au public pour savoir ce qui s'est fait de plus considérable en tous les âges, dans la Peinture, la Sculpture, l'Architecture et la Gravure, et pour distinguer les bonnes manières des mauvaises. Paris 1698.

hören hatten". Das wegen des darin gesammelten Stoffs bedeutendste Werk über alte Kunst waren des Franz Junius drei Bücher von der Malerei der Alten (zuerst 1637), denen 1694 ein Künstlercatalog folgte, der über ein Jahrhundert als Haupthülfsmittel des Studiums griechischer Kunst galt. Junius war eins der ersten Bücher, die sich Winckelmann in Rom anschaffte. Man spürt in diesem Werke eine Zeit, eine Umgebung, wo die Malerei des höchsten Glanzes und Ansehens sich erfreute (vgl. II, 7, 3): es ist geschrieben in England, wo der Verfasser dreißig Jahre im Arundelschen Hause lebte, und Carl I gewidmet; Rubens' und van Dycks beifällige Urtheile sind vorgedruckt. Dieses in elegantem Latein geschriebene Werk ist eine Art Philosophie der Kunst, nur daß des Autors Gedankengang sich bescheidet nichts zu sein als der Faden, an dem classische Aussprüche, Vorschriften, Beispiele, Sentenzen aller Art die in näherer und entfernterer Beziehung zur Kunst stehen, aufgereiht werden und zwar durcheinander aus allen Zeiten, von Homer bis auf Proclus und Isidor. Schon auf Hugo Grotius machte es den Eindruck eines römischen Mosaiks, und Rubens bewundert die saubere, schöne Ordnung, in welcher es Junius gelungen sei, diesen unermeßlichen alterthümlichen Gedankenschatz auszustellen. Trotz dieser philologisch compilirenden Manier hat das Werk keinen historischen Character; nicht einmal der Gedanke scheint ihm je gekommen zu sein, uns die eigenthümlichen Kunstformen und Kunstzustände des Alterthums nahezubringen; „da er Rom nicht gesehen (bemerkt Winckelmann), und die Kunst nicht sein Werk gewesen, so hat er vieles nicht verstanden und auf vieles nicht gemerkt". Seine Erörterungen schweben in einer gewissen allgemeinen Höhe über dem Gegenstand: in der Moral und Pädagogik der Kunst, in den Grenzbezirken der bildenden und redenden Künste ist er zu Hause; kurz sein Werk kommt aus der Bücherwelt nnd wendet sich an die Bücherwelt.

Zu der Zeit als Winckelmann an seinem Buche arbeitete, erschien das Werk eines jungen Franzosen, der gleich nach dessen Erscheinen starb, — Goguet's Ursprung der Gesetze, Künste und Wissenschaften (1758), ein Werk dessen Werth er sofort erkannte und aussprach; er nennt „das ihm werthe Buch" (ein Geschenk Usteri's) „eine von den besten Schriften nicht allein der Franzosen, sondern auch unserer Zeit". Dieses Werk zieht in den technologischen Abschnitten auch das Technische der schönen Künste heran; aber sein Zweck ist Erklärung der Anfänge; der Gesichtspunkt seiner Untersuchungen ist der des Anthropologen und Culturhistorikers, nicht des Aesthetikers und des Liebhabers. Goguet wies u. a. darauf hin, daß es ein Weltalter gegeben, wo die zeichnenden Künste, welche jetzt dem Vergnügen und dem Luxus dienen, den höheren, nützlichen Zweck hatten: Ausdruck von Gedanken, Ueberlieferung der Kenntnisse auf die Nachwelt zu sein, kurz die

Schrift zu erſetzen. Er hat bereits in den ſogenannten Donnerkeilen (pierres de foudre) die früheren Stellvertreter des Eiſens erkannt, und das Stein- und Kupferzeitalter als eine allgemeine, auch die jetzigen europäiſch-aſiatiſchen Culturvölker umfaſſende Culturperiode gekennzeichnet. — Dieſe Origines der Kunſt aber ſtanden außerhalb des Winckelmann'ſchen Plans, den ſie ergänzen. — Doch hat Goguet in den wenigen Bemerkungen, die er über griechiſche Kunſt zu machen Anlaß findet, einen guten geſchichtlichen Blick gezeigt; wenn er die gänzliche Verſchiedenheit des griechiſchen Tempelſtils in römiſchen Ruinen von den echten althelleniſchen Ordnungen behauptet; oder wenn er zeigt, daß die Griechen alle Schönheit und Reichthum der Baukunſt für öffentliche Gebäude reſervirten und Paläſte gar nicht beſaßen; und daß ſie in den ſchönen Künſten ebenſo glorreich waren, wie ſie die dem äußern Comfort dienenden vernachläſſigt hatten.

Die Kunſtgeſchichte beſteht aus zwei ſehr verſchiedenen Hälften, einer ſyſtematiſchen und einer erzählenden. In der Theorie der Schönheit, welche in der erſteren abgehandelt wird, trifft Winckelmann mit den Lieblingsunterſuchungen der damaligen Aeſthetik zuſammen. Die Lehre vom Idealſchönen (beau idéal) war eine herkömmliche Reſſource nicht bloß italieniſcher Academiker, Poeten, Eſſayiſten über Malerei; auch für die Lehre von der Mäßigung im Ausdruck fehlt es nicht an Vorgängern, wie er ſie denn ſchon fern von Rom mit unübertrefflicher Klarheit ausgeſprochen hatte. In einem Punkt tritt Winckelmann jenen „Analyſen, Unterſuchungen über den Urſprung der Vorſtellungen des Schönen, der Tugend, des Erhabenen" u. ſ. w. beſonders nahe: in der Zurückführung der ſchönen Formen auf Linien, — obwohl die Verbindung dieſer Linientheorie mit dem Begriff des Ideals und der „Ruhe" durch den Begriff der „Unbezeichnung" ihm allein eigen iſt. Das was ſeine Aeſthetik vor den etwas blaſſen Verſuchen der Engländer auszeichnete, war die enge Beziehung auf ein gegebenes, und ein gegebenes von canoniſcher Bedeutung — feſte Gußformen für den flüſſigen Stoff der philoſophiſchen Meditation.

§ 107.

Neuere Kunſtgeſchichte.

Wie kam es, daß man eine Kunſtgeſchichte zuerſt an der antiken Plaſtik verſuchte? Ein Blick auf den Denkmälerapparat mit dem Winckelmann gearbeitet, die bloße Möglichkeit der bekannten, erſt nach ihm aufgeſtellten Theſe, daß von Phidias bis auf Hadrian in jener Kunſt keine Bewegung ſtattgefunden habe, beweiſt wie wenig die vorhandenen Reſte ein ſolches Un-

ternehmen zu ermuthigen geeignet waren. Viel näher hätte es gelegen, das beliebte Schema der Erzählung des „Steigens und Sinkens“ einmal auf die neuere Kunſt anzuwenden und dafür die „Lebensgeſchichten der Maler“ etwas ruhen zu laſſen. Rubens ſchon in jenem Brief an Junius (vom 1. Auguſt 1637) war der Meinung, da wir die Werke der alten Maler uns nun doch einmal bloß in der Phantaſie wohl oder übel nahe zu bringen vermöchten (wie Traumbilder erſcheinen ſie uns; ihre aus bloßen Worten gebildeten Umriſſe entſchlüpften, wie Eurydice, unſeren Armen, die Hoffnung täuſchend; alle ſeine Verſuche, ſie nachſchaffend wiederzubeleben, ſcheiterten): ſo wünſche er, einen ebenſo fleißigen Tractat über die italieniſche Malerei gedruckt zu ſehen, deren Originale noch heute vor aller Augen daſtehen; davon verſpricht er ſich einen ganz andern Nutzen.

Man wird einwenden, daß in jener Zeit das Intereſſe, das Verſtändniß für die neuere Kunſt vor ihrem Zenith, jenſeits Correggio und Raphael aufhörte: indeß hat es auch während der hohen Fluth des Manierismus manche gegeben, die ihre Knie nicht gebeugt hatten vor Baal, und die den Geiſt Giotto's, Maſaccio's und Ghiberti's ſo gut ſpürten, wie unſere weiſe Zeit. Wie manche Urtheile von Italienern (wie Zannotti, Bianconi) und Ausländern, beſonders Engländern, ließen ſich in dieſer Beziehung zuſammenſtellen; wie manche köſtliche Sammlungen von Handzeichnungen verdankt man gerade jener Zeit. Oben an ſteht diejenige des Cardinal Leopold von Medici, welche 170 Meiſter umfaßte und die ihm Baldinucci in mehr als hundert Bänden chronologiſch ordnete. Dieſe Bände, bemerkt letzterer, enthielten eine Art Geſchichte*), indem man auch ohne Text, durch bloßes Betrachten, die Fortſchritte der Kunſt wahrnehmen, ja auf Grund des unzweifelhaften Zeugniſſes der eigenen Hand jedes Künſtlers beurtheilen könne, welchem von ihnen die Kunſt irgend eine Verbeſſerung verdanke. Er kam durch dieſe Arbeit auf die Idee eines Stammbaums, der von Cimabue durch 42 Decennien hin bis auf die Lebenden herabreichen ſollte, im Verlauf der Arbeit aber erwuchs aus einem chronologiſchen Regiſter zwar keine Kunſtgeſchichte, aber jene reiche biographiſche Notizenſammlung, die 1681 zu Florenz herauskam. Ich erwähne ſolche Beſtrebungen hier, weil dieſe Studien und Sammlungen von Einfluß auf die erſte Geſtaltung der antiken Kunſtgeſchichte geweſen ſind: kunſtgeſchichtliche Pläne und Skizzen ſind zuerſt für die neueren und chriſtlichen Zeiten gemacht worden, die Ungunſt des Zeitgeſchmacks hat ihre Ausführung gehindert, aber ſie kamen der hiſtoriſchen Erkenntniß der Antike zu ſtatten.

*) Pareva a me, che questi così fatti libri, ordinati per la successione de' tempi fossero per avere *un non so che della storia*.

„Vom Urſprung, Fortgang und Wachsthum der Geſchichte der Kunſt (ſchreibt Winckelmann) können ſich diejenigen mehr als andere einen Begriff machen, welche die ſeltene Gelegenheit gehabt haben, Gemälde und ſonderlich Zeichnungen von den erſten Malern in Italien bis auf unſere Zeit zu ſehen. Vornehmlich wenn man eine ununterbrochene Reihe von Zeichnungen von mehr als dreihundert Jahren wie mit einem Blick durchlaufen und überſehen kann, wozu ein Theil der großen Sammlung von Zeichnungen Cavaceppi's eingerichtet iſt, und wenn man aus denſelben die Stufen der neueren Kunſt, mit denen welche ſich in der Kunſt der Alten entdecken, vergleicht, ſo erlangt man deutlichere Begriffe von dem Wege zur Vollkommenheit unter den Alten". Die Familie Albani war bis 1762 noch im Beſitz der Zeichnungen Clemens XI; die Bibliothek Corſini enthielt dreißig Bände Originalſkizzen, Penſieri und Zeichnungen berühmter Meiſter; die Kupferſtichſammlung war nach Schulen der Maler geordnet mit Anſchluß der peintres graveurs.

Verſuche, der Vagheit unſerer Vorſtellungen von dem Stil alter Künſtler durch moderne Parallelismen etwas aufzuhelfen, waren damals nichts ſeltenes. Je weniger man über die Sache ſelbſt zu ſagen weiß, deſto regſamer iſt die Phantaſie im Auftreiben von Vergleichen und Beziehungen. So verfuhr Turnbull, um das „koſtbare und gemißbrauchte Papier" des Texts zu ſeinen antiken Gemälden zu füllen; er übergießt den Leſer mit einem metaphyſiſch-überſchwenglichen Phraſenſtaubregen über die Aehnlichkeit Raphaels mit Apelles, Bonarroti's mit Euphranor, Zeuxis' mit Tizian, Parrhaſius' mit Correggio u. ſ. w. Mit viel mehr Kenntniß und Geſchmack als Durand hatte der Graf Caylus in ſeiner Abhandlung über den Character und die Manier der griechiſchen Maler (1753) verſucht, die laconiſchen Charakteriſtiken des Plinius aus ſeinen Anſchauungen neuerer Malerei mit etwas künſtleriſchem Inhalt zu erfüllen.

Ein zuſammenhängendes, critiſch geprüftes Bild des Gangs neuerer Kunſt hätte ohne Zweifel zu manchem Aufſchluß über die alte Kunſt Fingerzeige gegeben. Und für ſolche Univerſalanſichten war Rom ganz der Ort. Denn wenn man auch die Bewegungen der Kunſt bis zu ihrem Höhepunkt anderwärts ſtudiren muß: ihre höchſten Schöpfungen hat die neuere Kunſt in dieſe Stadt geſtiftet: ja unter der Inſpiration ihrer Umgebung geſchaffen. Raphael und Michelangelo ſo gut wie ihren Vorgängern und Epigonen, den umbriſchen und toscaniſchen Quattrocentiſten, und den bologneſer Reſtauratoren hat Rom allein, nicht bloß Aufgaben geſtellt, ſondern einen Schwung, eine Großheit der Gedanken und Formen eingehaucht, die ſie anderwärts wohl kaum gefunden hätten. —

Franz Bianchini's Plan eines chriſtlichen Muſeums (1703 begonnen), welches nach der Zeitfolge die Kirchengeſchichte durch gleichzeitige Kunſtwerke

begründen und veranschaulichen sollte, — ein Plan, von dem uns das 1752 erschienene Prachtwerk seines Neffen Joseph einen Begriff giebt, wäre unter günstigen Umständen ein Werk von hoher kunsthistorischer Bedeutung geworden.

Die älteste Idee einer quellenmäßig illustrirten Geschichte der neueren Malerei aber stammt vielleicht von dem römischen Oratorier, P. Sebastian Resta aus Mailand (1635 † 1714), den Ghezzi einen Mann von heiligem Leben und von Kindesbeinen an leidenschaftlichen Sammler nennt. Seiner warmen Verehrung für die alten Kunstweisen verdankt man die Erhaltung des köstlichsten Rests des Quattrocento in Rom, der Himmelfahrt des Melozzo da Forli, einst in der Tribune der Apostelkirche. Er erkannte die Wichtigkeit der Handzeichnungen für die Critik, besonders der älteren Meister, — „die wir verehren müssen als die ersten Schimmer (albori) des Genius; — in ihnen erkennt man diese Vorläufer der Morgenröthe des fünfzehnten Jahrhunderts besser als in ihren übermalten und geschwärzten Gemälden". Seine fürstlich reiche Sammlung war bestimmt, die Geschichte der Malerei vom 13. bis zum 17. Jahrhundert vor Augen zu führen. Er nannte sie Parnasso de' Pittori und theilte sie nach dem Vorbilde des Vaters der Geschichte. Nach dem räsonnirenden Catalog, den er 1707 zu Perugia herausgab, setzte er Erato z. B. über das Quattrocento, als das Zeitalter der Liebe, des Strebens*); Leonardo (über dessen Leben er geschrieben) war der Eckstein zwischen dem Fleiß des alten und der vollendeten Meisterschaft des neuen Jahrhunderts. Polyhymnia, die Muse des unsterblichen Ruhms, giebt er Michelangelo; Urania ist die „bewegliche Intelligenz für Raphaels himmliche Idee"; Thalia die Göttin der Sinnenannehmlichkeit der Venezianer; zuletzt kommt Klio als historische Muse der Ecleetiker. Aber die aldobrandinische Hochzeit, „erschienen unter Clemens VIII zur Tröstung unsrer Sehnsucht", steht über allen, als „das einzige, vollkommene Gemälde der alten Zeiten und ihrer heroischen Manier".

Einige Grundlinien philosophischer Kunstgeschichte enthielten endlich die Betrachtungen von Mengs, der nicht müde wurde zu schildern, wie die Malerei sich von dem kleinlichen trockenen Stil bloßer Naturnachahmung durch Michelangelo zur Großheit erhoben, und wie die Trias Raphael, Correggio, Tizian, jeder seinen Theil, von den vornehmsten an, zur Vollendung geführt, sodaß den spätergekommenen nur noch die Nachahmung, und dann die Praxis übrig blieb. —

*) L'amabile prefettura del secolo amoroso, desideroso e studioso dell'arte, che tanto fatigò per investigare la sostanza, e per acquistare per sè, e per noi l'esattezza del disegno.

§ 108.

Winckelmanns Anſichten von italieniſcher Malerei.

Von ſolchen vergleichenden Geſichtspunkten aus hat nun auch Winckelmann die neuere Kunſt in Rom fortwährend beſchäftigt. Seine Anſichten über ihren Gang, ſoweit er ſie ausgeſprochen hat, waren folgende. Er glaubte gefunden zu haben, „daß das Schickſal der Kunſt überhaupt in den neueren Zeiten in Abſicht der Perioden dem im Alterthum gleich ſei; es ſeien ebenfalls vier Hauptveränderungen in derſelben vorgegangen".

1. In den Anfängen der neueren Kunſt war der Stil trocken und ſteif, — bis auf Michelangelo. Die Zeichnung des Mittelalters war wie die ägyptiſche, die althetruriſche und -helleniſche „ideal und meschin", einfach; aber dieſe Einfachheit iſt nicht die „hohe Einfalt" der Schönheit, ſie iſt eine gofferia. Als man nun das Mißverhältniß zwiſchen dieſer Simplicität und dem Reichthum der Naturformen gewahr wurde, griff man zunächſt zu dem entgegenliegenden Fehler: nach der entnervten, ſchwindſüchtigen Zeichnung gefiel die übertriebene (caricata), in Formen und in Handlung. Statt der Schönheit, die ſich der Kunſt noch verſagte, erfreute man ſich an der Zierlichkeit: die Quattrocentiſten „endigten ihre Werke mit unglaublicher Geduld, und ſuchten durch die Ausführung der allerkleinſten Sachen einen Glanz über ihre Werke zu verbreiten". Er fand an den Grabmälern des Sanſovino (in S. Maria del Popolo) und anderer Bildhauer zu Anfang des 16. Jahrhunderts „die Figuren alle mittelmäßig; aber die Zierathen ſeien dergeſtalt ausgearbeitet, daß ſie unſern Künſtlern zum Muſter dienen könnten". Sonach hatte die praeraphaelitiſche Kunſt „eine Einfalt und Reinigkeit, die deſto mehr zur Verbeſſerung geſchickt iſt, je ungekünſtelter und unverdorbener ſie ſich erhalten hat. Wie der Weg zur Tugend rauh und eng, ſo iſt der Weg zur Kunſt, und zwar welcher zur Wahrheit derſelben führt, ſtrenge und ohne Ausſchweifung und muß ſo ſein . . . Die Altväter der Kunſt annoch in der Kindheit derſelben haben den Umriß ihrer Figuren mit einer genauen Beſtimmung angegeben, und begnügten ſich nicht, wie diejenigen welche man Maſchiniſten nennt (d. i. die große Werke geſchwind ausführen), ihre Figuren aus dem gröbſten zu entwerfen und das übrige dem Glück des Pinſels zu überlaſſen. . . . Durch ſolche ſtrenge Zeichnung gelangte dieſelbe endlich zur Richtigkeit, und der Meiſter offenbarte ſich in den zuverläſſigen, kaum angedeuteten Zügen auch der kleinſten Figur. . . So war Italien damals ein fruchtbarer, nicht erſchöpfter, aber auch nicht vernachläſſigter Boden, welcher durch eine beſondere Bearbeitung den verſchloſſen geweſenen Reichthum ſeiner Fruchtbarkeit ausläßt."

Die übertriebene Zeichnung kam durch einen einzigen Künſtler, in deſſen Werken dasjenige aufs frappanteſte in die Erſcheinung getreten ſein ſoll, was man ſich nach einzelnen für hetruriſch geltenden Werken als Nationalſtil dieſes Volks vorſtellte. „Die Eigenſchaften der alten hetruriſchen Künſtler blicken noch itzo hervor in den Werken ihrer Nachkommen und entdecken ſich unparteiiſchen Augen der Kenner in der Zeichnung des Michelangelo, des größten unter ihnen. . . . Auf dem Wege des genau bezeichneten Umriſſes, der ſich in der Härte offenbart, und durch die Gewißheit der Kenntniß, wo alles aufgedeckt vor Augen liegt, würden die Künſtler in den neueren Zeiten, durch den ſcharfen Umriß und durch nachdrückliche Entdeckung aller Theile von Michelangelo zu ihrer Höhe gelangt ſein, wenn die Bildhauer auf dieſer Spur geblieben wären". Denn dieſe Parallele zwiſchen Alten und Neuen erſtreckt ſich bloß auf die moderne Malerei, nicht auf die Plaſtik, deren Geſchichte ſehr kurz ſei: „ſie blühte in Michelangelo und Sanſovino und endigte mit ihnen; Algardi, Fiammingo und Rusconi kam über hundert Jahre nachher"; das beſte der Modernità könne ſich nicht neben dem Mittelmäßigen der Alten ſehen laſſen; wahrſcheinlich weil die Sculptur weniger geübt wurde, und folglich auch in ihr große Meiſter weniger Gelegenheit ſich zu bilden gehabt haben.

2. Die Herſtellung der Kunſt unter Julius II und Leo glich ihrer Erhebung unter Pericles. Wie in den Zeiten vor und nach Phidias fing dieſe Wiederherſtellung nicht in einzelnen Ländern an, um ſich von da in andere auszubreiten, „ſondern die ganze Natur der Menſchenkinder ſchien damals in allen Ländern rege zu werden, und große Erfindungen thaten ſich mit einemmale hervor. Raphael iſt es, in dem die Antike wieder geboren ward. Zwar nicht im Ideal, aber im Contour und in der Action. Schon in Dresden hatte er ſeine vorzügliche Größe in der „edlen Einfalt und ſtillen Größe" erkannt. Wenn er edle griechiſche Formen ſeinen Leſern veranſchaulichen will, ſo verweiſt er ſie auf die Handzeichnungen Raphaels. Der Hand des Bildhauers der Niobe, der Hand die jene hohe Einfalt des Umriſſes ſchuf, welche die Geſtalten über Sterblichkeit und Stoffwelt hinauszurücken ſcheint, iſt verwandt „die fertige Hand des großen Raphael, die ſeinem Verſtand als ein ſchnelles Werkzeug gehorchend, mit einem einzigen Zuge der Feder den ſchönſten Umriß des Kopfs einer heiligen Jungfrau entwerfen und unverbeſſert richtig zur Ausführung beſtimmt hinſetzen würde". Auch die rothen Figuren campaniſcher Gefäße erinnern ihn an Raphaels erſte Entwürfe jener Gedanken, „in denen der Umriß eines Kopfs, ja ganze Figuren, mit einem einzigen unabgeſetzten Federſtrich gezogen ſind". Man unterſcheide noch jetzt die Zeichnungen des Penni, genannt Fattore, die denen ſeines Lehrers am nächſten kommen, bloß an den oft abgeſetzten Linien der Um-

ſchreibung der Figuren, die in des Meiſters erſten Gedanken, wie dieſe ſelbſt, eine aus der anderen fließen und geſchrieben heißen können.

Nun iſt allerdings die Einfalt, in welcher Raphael die Alten nachgeahmt, „eine marmorne Manier, d. i. ein todtes ſteinernes Weſen genannt worden"; wie der geſchmackloſe Malvaſia in Bologna von ſeiner maniera statuina ſprach, und einem Mangel an Rundung und Reiz (vaghezza), „weil ihm die Sicherheit der Zeichnung und die richtig und ſtreng angegebenen Figuren Raphaels gegen die Weichheit der Umriſſe und gegen die rundlich und ſanft gehaltenen Formen des Correggio hart und ſteif geſchienen." Nach Winckelmann beruht dieß Urtheil aber auf einem ähnlichen ſchiefen Geſchmack, wie der Vorwurf der Härte, welcher einſt der Kunſt vor Lyſipp gemacht wurde.

Das Wahre iſt vielmehr „daß ſich im Anfang des 16. Jahrhunderts, als der goldenen Zeit der Kunſt, die Grazie den Malern mehr als ihren Nachfolgern offenbarte ... Leonardo da Vinci und Andrea del Sarto, welche wenige Werke der Alten zu ſehen Gelegenheit hatten, dachten und arbeiteten wie wir uns die griechiſchen Maler vorſtellen müſſen, und der Chriſtus unter den Phariſäern von Leonardo iſt wie die Madonna del Sacco des Andrea zu Florenz des Alterthums würdig. Ja in des Andrea Köpfen iſt ſoviel Unſchuld und wahre anerſchaffene Grazie, daß ein Pythagoreer ſagen würde, es habe die Seele des Protogenes oder des Apelles in deſſen Körper ihre Wohnung genommen".

3. Von dieſer leonardesken Grazie unterſcheidet ſich die gefällige Grazie, welche der Vorzug des Correggio in der neueren Zeit war, wie des Praxiteles und Apelles im Alterthum. Aber die modernen Erzeugniſſe des anmuthigen Stils ſagten Winckelmann offenbar ungleich weniger zu, als die geiſtesverwandten unter den alten. Er verräth eine ebenſo beſtimmte Abneigung gegen Correggio, wie gegen deſſen Antipoden — den großen Florentiner. Selbſt in der Madonna der heiligen Nacht vermißt er die „hohe Idee". Sein etwas affectirtes Lächeln, das etwas geſenkte Profil, vielleicht auch die ſchwierigen Künſte der Verkürzungen, die nervöſe Beweglichkeit, das Verſchmelzen der Grenzlinien, das faſt übermüthige Walten des Lichts, der Ausdruck höchſten Lebensreizes — für alles dieß fehlte ihm der Sinn. Er mochte zuletzt dem Correggio nur noch die komiſche oder launiſche Grazie zugeſtehen: „von dieſer neueren, nicht ſelten gezierten und vielmals übertriebenen Grazie bis zu der gefälligen Grazie der alten Künſtler ſei aber kein geringerer Sprung, als etwa von dieſer bis zu der erhabenen Grazie des hohen Stils ehemals von wahren Kennern wird haben bemerkt werden können".

4. Nach einem Zwiſchenraume, der auf Raphael folgte, wo die Zeich-

nung ſelbſt in der römiſchen Schule plötzlich in Barbarei herunterfiel und der üble Geſchmack regierte, erhob ſich der Stil der Nachahmer. „Den Caracci in Bologna gingen die Augen wieder auf: dieſe Periode geht bis auf Carl Maratta. Er ſcheint anzunehmen, daß dieſe bologneſiſche Reſtauration ihren Zweck vollkommen erreicht habe; in Hannibal z. B. „wurde der Geiſt des 16. Jahrhunderts nach langer Zeit von neuem erweckt; Caracci, Domenichino, Guido, Pouſſin ſind ihm „Künſtler ewigen Gedächtniſſes". Eine neue Phaſe des Stils brachten ſie freilich nicht: Eclectiker, „ſuchten ſie die Reinheit der Alten und des Raphael, das Wiſſen des Michelangelo, mit dem Reichthum und Ueberfluß der venezianiſchen Schule und mit der Fröhlichkeit des lombardiſchen Pinſels in Correggio zu vereinigen". In ihren beſten Leiſtungen liefern ſie uns das würdigſte Pendant zu der Grazie des ſchönen Stils der Griechen. Praxiteles nnd die ihm verwandten möchten ſich in Abſicht der Grazie gegen ihre Vorgänger verhalten haben, wie Guido gegen Raphael. Bei ihm und Albano „iſt alles Grazie", ſie ſind „die modernen Praxiteles und Apelles". In Guido's Engeln findet er „Größe des Ausdrucks". —

Solche Analogien, die ihre Dienſte gethan haben, als es noch darauf ankam, in einem unbekannten Lande einige Orientirungsſtangen aufzuſtecken, laſſen uns doch ſehr bald im Stich, ſobald wir die Geſtalt der Dinge ſelbſt näher ins Auge zu faſſen vermögen. Wie hinkend iſt z. B. die Zuſammenſtellung des Michelangelo mit dem archaiſchen Stil! Die Behandlung des Aeſchylus verräth, daß eine Antipathie gegen das Mächtige, Erhabene, Leidenſchaftliche überhaupt mit im Spiel war. Allerdings iſt etwas auſteres, ſtrenges, abſtoßendes in des Florentiners Größe, das mit einer nationalen Eigenthümlichkeit zuſammenhängen mag; Luca Signorelli hat es ebenfalls. Aber dieſe Strenge iſt ſehr verſchieden von der alterthümlichen Steifheit des hieratiſchen Stils. Dieſer Stil rang noch mit den unzureichenden Darſtellungsmitteln, die Michelangelo gerade mit ſouveräner Macht und Willkühr handhabte. Jene ältere Weiſe war in traditionellen Typen und Formen befangen, erſt Phidias hat den Quell der Ideen und Ideale aus dem Felſen geſchlagen. Wogegen Michelangelo alle Ueberlieferung abſchüttelte; aus den Tiefen ſeines titaniſchen Innern warf er ein Rieſengeſchlecht in ſeine Zeit, und überließ es ihr, ſich wohl oder übel in dieſe ungeberdigen Räthſel hineinzufinden. In der höchſten, ſeltenſten Eigenſchaft — die nur Einem in einem Zeitalter und in einer Nation beſchieden zu werden pflegt, kann Michelangelo nur mit Phidias, Aeſchylus und ihres gleichen verglichen werden: in der ſchaffenden Originalität höchſter Ordnung, der übermenſchlichen Großheit in Geſtalt, Stil, Dimenſionen. Aber nur Phidias redet nicht auch die herbe, rauhe, dunkle Sprache jener ſeiner Geiſtesverwandten. Seine Sprache

war den Griechen, ja allen Menſchen unmittelbar verſtändlich: ſeine Großheit war zugleich vollendete Schönheit.

§ 109.

Der Graf Caylus.

Kein Autor iſt dem Grundgedanken der Kunſtgeſchichte ſo nahe gekommen wie der franzöſiſche Graf Caylus (1692 † 1765), mehr noch als in ſeinen academiſchen Memoires in dem Recueil d'antiquités, den er in der letzten Zeit ſeines Lebens nach und nach ausgehen ließ (1752—1767, der ſiebente und letzte Band iſt poſthum). Konnte doch noch 1761 ein namhafter italieniſcher Antiquar ſagen, Caylus habe die Geſchichte der griechiſchen Plaſtik mit einer Genauigkeit und Gelehrſamkeit erzählt, daß er anderen nichts übrig gelaſſen habe (Paciaudi Monum. Peloponn. II, 47).

Caylus, aus der alten Familie Thubieres, die mit ihm erloſch, lebte nachdem er einige Campagnen mit Ehren beſtanden, ſeit Ludwig XIV Tode als unabhängiger Edelmann ganz ſeinen Neigungen. Er beſuchte Griechenland und die Levante (wo er mit einem Geleit des berüchtigten Räubers Carracayali zu den Ruinen von Epheſus vordrang). Auf dem Rückweg, zu Rom (1717) war es, wo er im Strozziſchen Hauſe ſich die römiſche Liebhaberei für Antieaglien, beſonders Gemmen aneignete. Faſt ein halbes Jahrhundert lang lebte er von da in Paris, ein unermüdlicher Förderer ſtrebender Talente, Freund Bouchardons und Vanloo's, ein gewandter Dilettant — in Radirungen nach Handzeichnungen großer Meiſter, in antiquariſcher Correſpondenz mit Italien und allen Provinzen Frankreichs, kurz als der erſte Sammler und Forſcher alter Kunſt, der an der Academie der Künſte über ein Menſchenalter lang (ſeit 1731) das Studium der Antike predigte; — ſonſt gleichgültig gegen Ehre, und wenn auch von der Unfehlbarkeit ſeines Urtheils überzeugt (daher man ihn den Förderer der Künſte und die Geißel der Künſtler nannte), doch ein Feind der Schmeichelei, der Pfaffen und — der Aerzte; philoſophiſch ſimpel in ſeinen Gewohnheiten, bürgerlich im Anzug, „kannte er keinen andern Luxus als die Freigebigkeit". Von 60000 Francs Einkünfte verbraucht er nur 10000 für ſich, alles andere war der Kunſt, z. B. der Ausbildung armer, junger Maler gewidmet.

Winckelmann hat Caylus unter den Vorläufern ſeines Unternehmens zu nennen vergeſſen; man weiß nicht, ob aus dem bekannten Hang, gerade die, denen man in Verdacht kommen könnte, etwas zu verdanken, entweder zu ignoriren, oder heftig zu beſtreiten, oder gegen ihre Verwandtſchaft zu proteſtiren. In Privatbriefen verräth er wenig Liebe zu dem Grafen, obwohl dieſer ſeine Freundſchaft ſuchte, von ſeinen Schriften, z. B. der Deſcription

„mit ungemeinem Lob" ſprach und eine Ueberſetzung des herculaniſchen Sendſchreibens veranſtaltete. Unſer Gelehrter erzählt nicht ohne Genugthuung, daß er dem Franzoſen die Aufnahme von Antiken in der Villa Albani „verhauen" habe. Aber ein Brief an Bianconi verräth, daß er über Caylus' Verdienſt ein ſehr beſtimmtes Urtheil hatte: „ihm gehört zuerſt der Ruhm, in das Weſentliche des Stils der alten Völker eingedrungen zu ſein".

In wichtigen Punkten kamen Beide überein, ſelbſt in einigen Irrthümern. Vor allem in der Forderung, die Antiken aus künſtleriſchem Geſichtspunkt zu betrachten. Auch Caylus tadelt, daß man die Denkmäler bisher bloß als Supplement und Beweis der Geſchichte gebraucht habe, oder als iſolirte Texte, die für den längſten Commentar empfänglich ſind und bei denen es ſchwer iſt, mit ſeiner Beleſenheit keinen Mißbrauch zu treiben. Boshafte Leute hätten ſagen können, der Graf mache aus der Noth eine Tugend; ſeine mangelhafte Erudition, beſonders im griechiſchen, die er lebhaft beklagte, nöthigte ihn mit fremder Hülfe zu arbeiten; z. B. Barthélemy's, Le Beau's, Paciaudi's, namentlich bei Inſchriften. Wo er ſich auf Gelehrſamkeit einlaſſen mußte, machte er deshalb ſkeptiſche Zurückhaltung zu ſeiner Politik: „er hat, bemerkt Winckelmann ſpöttiſch, mit jener großen Ueberlegung geſchrieben, die in einer klugen Vorſicht beſteht, nicht zu viel zu wagen; man ſieht, daß ſein Fuß oft ignes suppositos cineri doloso betritt". Mußten hiernach ſeine Arbeiten in antiquariſcher Beziehung mit einer unheilbaren Oberflächlichkeit behaftet bleiben, ſo wies ihn dieſe Lücke in ſeiner Ausrüſtung um ſo gebieteriſcher auf eine Behandlung der Denkmäler, in der er wie kaum einer der Lebenden als ſachverſtändig ſprechen konnte. Er gab es auf, in den Monumenten nur Beziehungen zu Zeugniſſen der Alten zu ſuchen, und zeigte dem antiquariſchen Publicum eine Erkenntniß, die rein aus dem, was man mit Augen ſieht, ohne fremde, gelehrte Hülfskenntniſſe zu gewinnen iſt, und doch ins Innerſte des Kunſtwerks eindringt. Das nun was ſich ſo unmittelbar aus dem monumentalen Thatbeſtand ſchöpfen läßt, iſt der Grad des Wiſſens in den Künſten, die verſchiedenen Verfahrungsweiſen, endlich die Manier. Dieſe iſt vergleichbar dem Stil, an dem man in einem Buche die Hand eines Autors erkennt, und noch treffender mit der Handſchrift. Zu dieſer Art von Unterſuchung iſt nur eines unerläßlich: Kenntniß der Zeichenkunſt, Richtigkeit des Auges, Leichtigkeit in Auffaſſung eines Gegenſtandes und Wahrnehmung ſeiner Fehler und Schönheiten. . ;

Man kann nicht läugnen, daß Caylus die Zergliederung der Antiken als Kunſtproduct mit mehr Kenntniß und umfaſſender durchgeführt hat, als ſein größerer Zeitgenoſſe, der bei allem Sinn für ſchöne Formen doch in den zeichnenden Künſten zu ſehr Laie war und zu wenig Intereſſe für das Techniſche mitbrachte. Caylus kam in dieſer Beziehung auch ſeine Stellung

an einem Mittelpunkt der Kunſtinduſtrie zu ſtatten. Er überzeugte ſich je mehr und mehr, daß die Alten uns in der Technik ebenſo überlegen geweſen ſeien, als im Geſchmack, auch fand er, daß ihre Technik der Nachahmung der Natur zeitlich weit vorausgeeilt war. Er predigte unaufhörlich dem verbildeten Geſchmack der Modernen den Stil der Einfalt und Größe, er vertheidigte ihr ideales Coſtüm, er wies nicht nur hin auf die Fundgrube maleriſcher Vorwürfe im größten Dichter Griechenlands (durch Leſſings Polemik im Laocoon iſt ſein Name auch Laien bis heute in dieſem Punkt bekannt geblieben): er fand, daß den Alten wenig verborgen war von dem was wir wiſſen, während uns der größte Theil ihrer Methoden abhanden gekommen iſt. Nach einem Memoire von 1753 haben die Alten alle Zweige unſerer Malerei ausgeübt, nur den großen Plafond- und Kuppelſtil ausgenommen, und vielleicht die Emailmalerei. Wogegen von ihren mannichfachen Methoden der Glasbehandlung (z. B. für innere Decoration) uns nur eine einzige bekannt iſt: das Moſaik. Das größte und das kleinſte ſuchte er wieder aufzugraben: die Mechanik der Aegypter bei ihren Rieſenbauten, die encauſtiſche Malerei, die Glasfabrication.

Da er ſeinem Plan gemäß alle ſeine Betrachtungen auf Autopſie gründen mußte, ſo ſah er ſich freilich angewieſen auf das dürftige Pariſer Inventar, meiſt Stücke die er ſelbſt beſaß und in dem Recueil ſtechen ließ. Die Geringfügigkeit dieſer in alten Pariſer Palais entdeckten oder von ſeinen römiſch-neapelſchen Agenten aufgetriebenen Anticaglien (die man in Rom kaum beachtet hätte, und bei denen doch manches unechte mit unterlief) ſteht freilich in ſeltſamem Contraſt zu den Schätzen, in deren Mitte die Kunſtgeſchichte aufgebaut wurde. Die Pariſer Schöngeiſter, wie Marmontel, verfehlten nicht, ſeine minutiöſen Unterſuchungen und ſeine antiken Babioles zu verſpotten; er habe ſich von Gelehrten, denen er ſich angedrängt, Aufſätze ſchreiben laſſen über dieſe Breloques, welche ihm die Trödler aufgehängt und ſo einen prächtigen Recueil aus Fadaiſen zu Stande gebracht, die er für alt ausgab. Auch Winckelmann meinte, „er habe die Gabe von Nichts viel zu ſagen": um ſo höher ſteigt unſer Begriff von der Richtigkeit ſeines Auges, das mit ſolch armſeligem Apparat ſoviel zu ſehen vermochte. Freilich würde ſein Erfolg ein anderer geweſen ſein, wenn er ſeine Anſichten im Zuſammenhang vorgetragen hätte, ſtatt in der bequemen Form, einen grade wieder zur Ausfüllung eines Quartanten herangewachſenen Haufen unbedeutender und wenig anziehender Bronzepuppen und Terracotten mit Bemerkungen zu begleiten, die in einem platten, lebloſen Stil geſchrieben waren.*)

*) Avec ces goûts, qui paroissent supposer tant de délicatesse et de chaleur d'âme, il n'avoit pas l'air sensible; il écrivait platement, sans imagination et sans grâce. Corresp. de Grimm I, 5.

Die Grundlinien aber des Syſtems, das er allenfalls hätte aufſtellen können, möchten folgende ſein.

Der Archäolog ſoll „treu den Geiſt und die Hand des Künſtlers ſtudiren, ſich mit deſſen Anſchauungen (vues) durchdringen, ihm in die Ausführung nachgehn, und ſo in den Denkmälern die Probe und den Ausdruck des Geſchmacks ſehn, der ein Zeitalter, ein Land beherrſchte. Auf dieſem Wege wird man zunächſt ſich eine ſichere Vorſtellung vom Geſchmack der Alten bilden. Die Künſte tragen den Character der Völker an ſich, welche ſie pflegten; ſie geben uns ein Gemälde ihrer Sitten, der Tournure ihres Geiſtes ſo zu ſagen. Dieſer Eindruck eines Volksgeiſts erreicht eine ſolche Deutlichkeit, daß man von einem ausgegrabenen Stück, deſſen Manier dem Land fremd iſt, ſicher behaupten darf, daß ein Fremder es gearbeitet hat.

Nach Feſtſtellung des Nationalgeſchmacks folgt eine zweite, ſchwerere Aufgabe: dieſen Nationalgeſchmack ſelbſt in ſeinen Wechſeln zu verfolgen, den Geſchmack jedes Zeitalters zu finden. Der Geſchmack eines Volks unterſcheidet ſich von dem eines andern wie die primitiven Farben; die Verſchiedenheiten deſſelben in verſchiedenen Jahrhunderten können den ſeinen Nüancen einer und derſelben Farbe verglichen werden. Dieſer Gang nun hat in allen Ländern eine gewiſſe Gleichförmigkeit: die Natur befolgt ſtets ein Geſetz: auf dem Weg von der Kindheit zur Reife beſteht für alle eine Stufenfolge des Wachsthums. In dieſem Gang aber entfaltet ſich uns ein intereſſantes Stück (portion) des Menſchengeiſtes: die Geſchichte der Künſte (1752).

Dieſe Geſchichte erſcheint ihm beherrſcht von einem ſtetigen Zuſammenhange: eine Nation empfängt die Kunſt von der andern, drückt aber ſofort und wachſend der übernommenen den Stempel ihrer Eigenheit auf, treibt ſie weiter und giebt ſie an eine dritte. Mit einer Feinheit, die aber meiſt auf Täuſchung beruht, glaubt er die verſchiedenen Grade der Abhängigkeit, Nachahmung, Originalität unterſcheiden zu können. In dieſem Punkt denkt er ganz anders als Winckelmann, der von einem ſolchen internationalen Stammbaum der Kunſt nichts wiſſen mag und lieber eine unabhängige, ſimultane, einem innern Geſetz folgende Bewegung der Künſte annehmen möchte. Caylus ſchwebt eine große Kette vor, deren Hauptglieder ſich folgendermaßen geſtalten. Die Künſte bilden ſich aus in Aegypten und zwar mit dem vollen Character der Großheit; ſie ſetzen von da hinüber nach Etrurien, wo ſie in den Detailpartien ſich bereichern, freilich auf Koſten der Größe; ſie gehen weiter nach Griechenland, wo das Wiſſen, verbunden mit der edelſten Eleganz ſie zur höchſten Vollendung hinanführt, nach Rom endlich, wo ſie bloß durch fremde Hülfe glänzen, eine Zeitlang ankämpfen gegen die Barbarei, und endlich in den Trümmern des Reichs ſich begraben.

Was die Anfänge der Kunſt betrifft, ſo verfocht Caylus die (allein den

Namen hiſtoriſch verdienende) Anſicht, daß eine Schöpfung überhaupt nicht und am wenigſten in den Anfängen ſtattgefunden habe. Alles führt uns auf die Langſamkeit und Mittelmäßigkeit des erfinderiſchen Genies, welches die Menſchen ſich zuſchreiben. Nie iſt etwas Ganzes (complet) an erſter Stelle gefunden worden. Nie brachten die Menſchen eine vollkommen neue Idee hervor: geborene Affen und Copiſten, ahmen ſie nach, ſchneiden weg und ſetzen zu an dem, was die Noth gelehrt. Ein einfaches Bedürfniß führt unvorhergeſehener Weiſe auf ein rohes Mittel, deſſen Entdecker der Zufall iſt. Die lange Wiederholung dieſer vom Zufall dargebotenen Bagatellen ſetzt in Stand, weitere Zufälle zu nützen, das verbeſſerte Mittel wird andern Mitteln angepaßt, und nach einem Jahrhundert rückt das Ergebniß vieler Zufälle in den Rang einer Erfindung und wird ein Grund, die Kraft des menſchlichen Geiſtes zu bewundern.

Die erſten Verſuche in den ſchönen Künſten gleichen dem Stammeln eines Kindes. Die Arbeit iſt einfach und roh, trocken und herbe; ſie zeigt Unwiſſenheit, Schwerfälligkeit und ſchlechten Geſchmack. Aber die gefeierten Künſtler Raphael, Leonardo würden ſich ihr hohes Lob kaum verdient haben, wenn nicht die Geduld ihrer Vorgänger bei Urbarmachung des Bodens ſie erſt in Stand geſetzt hätte, das große und erhabene auszuführen. Denn alles iſt ſucceſſiv in den Künſten.

Dieſe ſtetige Bewegung nun führt zur Vollkommenheit, aber auch zum Verfall. Denn nicht bloß das aufrichtige Verlangen des Beſſeren treibt uns vorwärts, auch die Selbſtliebe, die nach Auszeichnung trachtet ohne die Mittel anzuſehn, der Neid, der das vorgefundene bekrittelt, die Prunkſucht, welche die Zierathen häuft bis zur Unkenntlichmachung der Urform.

Wie alſo die Kunſt unmerklich heranwächſt, ſo erliſcht ſie auch nicht plötzlich: das Feuer der Talente wirft von Zeit zu Zeit, der ſterbenden Flamme gleich, einige Blitze; man gewahrt Reſte des Ateliers, der Gewöhnung, der Schulmanier, die dann und wann ein anziehendes Werk hervorbringen. Eine Art von Intelligenz behauptet ſich mitten in der mit großen Schritten vordringenden und täglich einen neuen Poſten beſetzenden Ignoranz. Ein niederſchlagendes Bild! „O Griechen! ruft er beim Anblick einer byzantiniſchen Elfenbeinarbeit aus, wenn ihr in einen ſo kläglichen Zuſtand herabgefallen ſeid, und das in eurem Land, was werden wir in einigen Jahrhunderten ſein!“ —

Aegypten iſt die Quelle, aus der das Alterthum die Anfänge des Geſchmacks geſchöpft hat, — nicht bloß Griechen und Italer, auch Perſer, Juden, Chineſen vielleicht. Aegypten gegenüber ſind alle Völker der Erde Undankbare. Dieſe große civiliſatoriſche Wirkung ſetzt allerdings eine Periode voraus, wo dieſes Volk noch mit dem Ausland verkehrte, Handel, Coloniſation

und Eroberung trieb, worauf es später mit weiser Mäßigung verzichtete, um ſich in die Grenzen des eignen Landes einzuſchließen.

Die ägyptiſchen Werke zeigen eine auffällige Gleichheit des Geſchmacks, der Form und der Arbeit, wahrſcheinlich weil bei dem wunderbar hohen Alter ihrer Cultur die erſten Verſuche nicht bis auf uns haben kommen können. Ihre Kunſt war zu gewohnheitsmäßiger Ueberlieferung geworden, feſt eingeſchloſſen vom Aberglauben, deſſen Bedenklichkeiten jedem Fortſchritt den Weg vertraten. Erſt die Zeit der Ptolemäer änderte die alte Verfaſſung der Künſte, und damit endigte das originale Aegypten; jene Auſterität, welche der perſiſchen Umwälzung und dem griechiſchen Verkehr widerſtanden, ward gelöſt (altéré); die Verbindung mit Griechenland hatte ihnen die Augen geöffnet; jetzt erſt wagten ſie, eine Vervollkommnung der ihnen eigenthümlichen Formen zu verſuchen.

Der Character dieſer ägyptiſchen Originalkunſt iſt Größe und Gediegenheit. Ihre Architectur blendet nicht durch gefällige Harmonie, welche den Gegenſtand, den ſie ſchmückt, dem erſten Blick verkündet, ſondern durch jene ſolide, majeſtätiſche Bauart, der gegenüber die Tempel der Griechen wie mit Flitterkram behängte Kartenhäuſer ſich ausnehmen. Dieſelbe Gediegenheit erkennt man nun auch in ihrer Bildhauerei wieder: es ſind dieſelben Entwürfe für die Nachwelt, verbunden mit einer Idee von Großheit, Adel, Hoheit und einer gewiſſen Herbe (rudesse) in den Details; ſie haben ſtets große Maſſen und Wirkungen im Auge gehabt. Daher die Anlehnung der Statuen an den Pfeiler, die Verbindung der Beine, die Stützung der Figur durch compacte Haltung, wie bei der kauernden Sphinx. Dieſer große Character zeigt ſich auch in ihren Thierfiguren, z. B. Löwenköpfen; an einer Katze rühmt er dieſe Verbindung von Einfachheit, Strenge und vollendeter Richtigkeit. In den Malereien der Aegypter gewahrt man zu ſeiner Ueberraſchung, daß jener ſtrenge plaſtiſche Stil conventionell war, und dieß Volk in Wirklichkeit mehr Esprit und Eleganz beſaß als man ihm zutraut. Die Nachahmung der Natur iſt vollſtändiger und wahrer, ſie haben den Details, der Bewegung und den hervorragenden Theilen Eingang verſtattet.

Etruriens Kunſt blühte in den Tagen der erſten römiſchen Könige und beſtand noch ein Jahrhundert nach der römiſchen Eroberung. Es war der Verkehr mit Aegypten, der den Etruskern die Augen öffnete und über die Rohheit der Urverſuche italiſcher Aboriginer hinaushalf. Aber ihre Nachahmung war keine ſclaviſche, ſondern eine Reminiscenz, die eine gewiſſe Originalität bewahrte; und gar bald entfernten ſie ſich vom ägyptiſchen Weſen und begannen mit eignen Schwingen zu fliegen.

Anfänglich (1756) glaubte Caylus drei Stilformen unterſcheiden zu können; ſpäter (1764) geſteht er, die äußerſte Mannichfaltigkeit in ihren Manieren ſetze ihn immer aufs neue in Erſtaunen. Kein Wunder, denn er verſetzt

alles nach Etrurien, was irgend einen Geſchmack des Alterthümlichen hat, und die ganze griechiſche Vaſenmalerei dazu. Eine ſtetige Folge von der Unwiſſenheit bis zu dem erleuchteten Verfahren könne man nur bei ihnen aufzeigen. Ihr diſtinguirter Rang aber unter den Kunſtvölkern, den ſie unanfechtbar durch Schöpfung einer architectoniſchen Ordnung documentirten, der aber nie gebührendermaßen ans Licht geſtellt worden iſt, erinnert uns, wie glücklich von jeher Italiens Clima für die ſchönen Künſte war. Dieſe glückliche, natürliche Begabung, und vollkommene Kunſtkenntniß dazu, zeigen die Vaſen. Welche Reinheit in der Form, welcher Verſtand in den Ornamenten, welche Leichtigkeit der Technik! In dem vertieften Gemmenſchnitt, den ſie ebenfalls zur höchſten Vollendung gebracht, offenbart ſich am deutlichſten ihr eigenthümlicher Geſchmack, der ſtets eine gewiſſe Trockenheit hat, eine Affectation im Detail der Muskeln (1759).

Die Etrusker haben andern Völkern, beſonders den Griechen, einen Theil ihrer Ideen mitgetheilt. Wir erblicken ſie erſt roh ausgedrückt, dann entgröbert, verbeſſert, entwickelt, endlich vervollkommnet auf Denkmälern ihrer Nachfolger. Aber die griechiſche Kunſt hat auch auf ſie zurückgewirkt: Homer kam bei ihnen zu hohem Anſehn. Seitdem milderte ſich die erſte Strenge, ſie eigneten ſich die Darſtellung des Nackten an; aber wenn gleich Nachahmer, wurden ſie nie bloße Copiſten.

Die Eiferſucht der Sieger hat unwürdiger Weiſe durch Zerſtörung ihrer Werke die Künſte, die Talente und vielleicht die Tugenden dieſes Volks in Vergeſſenheit begraben wollen. Je öfter man ſich daher in ihre Denkmäler vertieft, um ſo mehr ſieht man ſich nichts als Problemen gegenüber: Zeit, Gegenſtand, Veranlaſſung, alles bleibt Vermuthung.

Die Griechen haben, nach Caylus' Ueberzeugung, ebenfalls ihre Künſte, wie ihre meiſten Religionsideen, aus Aegypten geholt, ägyptiſche und etruſciſche Manier nachgeahmt, ja die Zeit knechtiſcher Nachahmung ſcheint von ziemlich langer Dauer geweſen zu ſein. Aber ſie hatten freilich ein viel feineres, delicateres Auge als ihre Lehrer. Sie verminderten deren Maſſen und gaben dafür den Theilen Eleganz und Gefälligkeit (agrément); ſie fügten Grazie hinzu und die gelehrten Licenzen, die nur eine Superiorität ſich erlauben darf, wie die Natur ſie ſelten gewährt. Darauf aber bemühten ſie ſich zu vergeſſen, was ſie den Aegyptern ſchuldig waren, die ſie ungeſtraft zu beſtehlen hofften, weil ſie ſich auf deren Verachtung oder Unthätigkeit verließen. So lebhaft war ihr Bewußtſein vom Verdienſt der Erfinder, daß ſie alles aufgeboten haben, uns glauben zu machen, daß ſie faſt alle Künſte nur ſich ſelbſt verdankten. Dieſelbe Eitelkeit, in der die Richtung ihrer Künſte auf öffentliche Denkmale wurzelt, ertrug es nicht, daß die Nachwelt Zeuge ſein

ſollte ihrer Kindheit und ihres Wachsthums in den Künſten; deshalb haben ſie alle ihre Anfangswerke vernichtet.

Und doch hätten ſie mit dem, was ihr eigenes und eigenſtes war, zufrieden ſein können. Die Eigenſchaften der griechiſchen Zeichnung, — die andere Völker nie beſeſſen haben — ſind eine edle Einfalt (1756, S. 127), welche die Eleganz ſtets begleitet. Dieſer Adel, dieſe Einfachheit, die ſie mit ſoviel Fleiß wie Glück geſucht, erzeugt das Große und Erhabene; ſchwer iſt ſie und verlangt mehr allſeitige Aufmerkſamkeit, Genauigkeit und Richtigkeit als große Bewegungen. Präciſe Zeichnung und breite (large) Ausführung haben ſie allezeit höher geſtellt als Reichthum des Stoffs und der Ornamente. So führten ſie diejenigen Künſte, die durch Naturnachahmung ergötzen ſollen, zur Vollendung: und der Punkt ihrer Höhe iſt das Zeitalter Alexanders, mit der Entfernung von welchem die Kunſt abnimmt. In ihren Werken ſind ſoviel Theile beiſammen, in welchen ſie ſich ausgezeichnet, daß ihr Studium mit dem der Natur gleichen Schritt hält.

So ward Griechenland der Tempel der Künſte, es glich von allen Seiten einer vollkommen geordneten Gallerie, die um ſo herrlicher war, da alle ihre Werke die ſchöne Natur nachahmten, und die paſſende Aufſtellung das Verdienſt verdoppelte. Kein Volk der Erde, das uns ſympathiſcher wäre, keines von dem die Phantaſie lieber alle Einzelheiten kennen lernen möchte.

Die Antike, die als Muſter der Künſte gilt, iſt die griechiſche. Ihre Trümmer ſind die einzige Quelle, wo Malerei, Bildhauerei und Baukunſt mit Sicherheit den Reichthum und den großen Geſchmack ſchöpfen können. Nur die griechiſchen Fragmente vermögen unſern Geſchmack zu nähren, die Nacheiferung zu unterhalten, das Genie zu erwärmen. Alle welche ſie zu Führern erkoren und ihnen ſich näherten, hatten Erfolg, alle andern ſind geſcheitert. —

Kein Römer, behauptet Caylus, hat je Werke gearbeitet, die verdienten citirt zu werden. Dieſes Volk hat nie etwas ſelbſt hervorgebracht, und man könnte behaupten, es ſei in keiner Gattung erfinderiſch geweſen. Nur entlehnt haben ſie, erſt von den Etruriern, dann von den Griechen, zuletzt ägyptiſche Culte und Zierathen. Vielleicht wenn ſie die monarchiſche Regierung behalten hätten, würde der Geſchmack ſich gebildet und behauptet haben. Der wahre Geſchmack, das Verlangen zu erforſchen, zu genießen, die Luſt ſich an ſchönen Kunſtſachen zu berauſchen, hat ſie nie beſtimmt. Die ſinnreiche Verfahrungsweiſe, die feinen Wirkungen des Geiſtes und der Hand in den Künſten, was waren ſie für ein Soldatenvolk, das nur Patriotismus und kriegeriſche Ueberlegenheit achtete. Darin blieben ſie immer Barbaren, daß ſie faſt ſtets die Kunde und Ausübung der freien Künſte Sclaven überließen. Daher iſt der römiſche Geſchmack ſchwer, ſtumpf (mou), ohne Feinheit; ſobald man etwas von Eleganz wahrnimmt, hat man Griechen vorauszuſetzen.

Dankbar kann der Antiquar den Römern ſein, oder vielmehr ihrem Aberglauben, denn der war die Schwachheit, der nagende Wurm dieſer Welteroberer. Ihre Lararien ſind die Magazine und Hülfsquellen der antiquariſchen Zunft. Der römiſche Sinn für Sculptur erfreute ſich an den privateſten, gewöhnlichſten, ja platteſten Darſtellungen des Lebens; alle Dinge des Gebrauchs wiederholten ſie im Kleinen; von keinem ſonderbaren Volk, keinem bürgerlichen oder kriegeriſchen Gebrauch, keinem fremden Thiere konnten ſie hören, ohne ſein plaſtiſches Bild herzuſtellen. Sonſt legt er den Römern noch die Neigung zu ſtarken Gegenſätzen, zu lebhaften (launiſchen) Erregungen und zur Allegorie bei. —

Dieß iſt alſo das erſte, freilich mit unſicherer Hand entworfene und nur in zerſtreuten, gelegentlichen Aperçus niedergelegte Bild vom Gang der Kunſt bei den Völkern des Alterthums. Eine ſchlimme Verzeichnung kam in dieſes Bild durch die Gleichſetzung gewiſſer Stilphaſen mit Nationalmanieren, z. B. des archaiſchen und archaiſtiſchen mit dem etruskiſchen. Daraus ergiebt ſich zweierlei: einmal bleibt nun für die Griechen nur das Formvollendete übrig, das Reinſchöne; und das Fehlen jeder Spur ſeines Werdens führt auf den abenteuerlichen Einfall einer abſichtlichen Vertilgung ihrer geſammten Kunſtvorzeit. Dann aber ergießt ſich nun ein Reiz des Räthſelhaften über die Etrusker; denn die ganze Mannichfaltigkeit vorphidiaſiſcher Stilnüancen, und zugleich die Hälfte von dem Geſammtſchatz der Stoffe, Motive, Darſtellungsformen griechiſcher Kunſt fällt ihnen zu. Welche Regſamkeit künſtleriſchen Fleißes, welch raſtloſes Weiterſtreben, welche Aneignungsfähigkeit fremder Sage und Dichtung gegenüber! Noch auf eine andere wunderliche Eigenthumsauseinanderſetzung verfiel er. Da er dem hohen Gemeinſinn der Griechen nur öffentliche Werke zutraute, ſo mußte er alle kleinen Kunſtſachen auf Rechnung römiſcher Superſtition ſetzen; und es iſt zu verwundern, daß ihm der echt griechiſche Geiſt in vielem von dieſem Kram entging, oder daß er an ſeinem Satz von der römiſchen Richtigkeit in der Kunſt nicht zweifelhaft wurde. —

Wie ſich auf deutſchem Univerſitätsboden ein feiner Kopf unmittelbar vor Winckelmann den Gang der alten Kunſt vorſtellte, zeigt Chriſt's freilich etwas ſchematiſche Tafel in den Abhandlungen über die Literatur (S. 43 f.). Erſt kommt „der feine griechiſche Stil" von den älteſten Zeiten bis auf Alexander, und von da bis Griechenland durch römiſche Waffen ſeine Freiheit vollends verlor; dann „das geringere Griechiſch" bis auf den gänzlichen Verfall, nicht lange nach Entſtehung des Kaiſerthums. Drittens „das ganz alte Römiſche" bis etwa auf das Ende der Kriege mit Antiochus; „das feine Römiſche" bis auf die Antonine; fünftens „das geringere Römiſche" bis etwas über die Zeiten Conſtantins herunter; und ſofort das „erträgliche" und endlich das „ſchlechte" Byzantiniſche, ſeit Juſtinian.

§ 110.

Buffon.

Bei dieſer Verwandtſchaft in Geſchmack und Grundgedanken kann man ſich doch keine Männer denken, die als Schriftſteller ſo wenig Verwandtſchaft hätten, als Caylus und Winckelmann. Caylus war in einer Zeit wo gute Proſaiker nichts ſeltenes waren, ein ſehr mittelmäßiger Scribent, ſein Stil platt, ohne Anmuth und Gewähltheit, er war ebenſo nachläſſig formlos in ſeinen literariſchen Mittheilungen, wie in ſeinem Anzug. Wer nach den Erfolgen des Schriftſtellers trachtete, mußte Winckelmanns Vorbilder überhaupt ganz wo anders ſuchen, als unter den Antiquaren.

Früher wurden Winckelmanns Studien der neueren Literatur erwähnt, beſonders Montesquieu's. Unter den wenigen, welche dieſem, im Glanz des Talents, claſſiſcher Darſtellung und europäiſchem Ruhm an die Seite geſtellt werden konnten, iſt Buffon, der Winckelmann ebenfalls beſchäftigt hat, wie ſeine Auszüge aus verſchiedenen Jahren (1750 und 54) beweiſen. Man ſtellte beide oft zuſammen, Jemand ſchrieb Buffon l'esprit du style zu, und Montesquieu le style de l'esprit.

Es kommt häufig vor, daß unter getrennten Völkern, auch ohne jede directe Einwirkung, aber in derſelben Zeit, ganz übereinſtimmende Richtungen und Ideen, literariſche Formen und Entwürfe, ja verwandt ausſehende Perſönlichkeiten erſtehen: die Zeit ſcheint eine mächtigere Bedingung der Aehnlichkeit als Sprache und Staat; Erſcheinungen derſelben Nation aus verſchiedenen Zeitläufen ſind ſich fremder als gleichzeitige Erſcheinungen ſehr verſchiedenartiger Nationen. Aus dieſem Geſichtspunkt erhält Buffon in den Präliminarien der Kunſtgeſchichte einen Platz; der Vergleichungspunkt liegt weniger im Stil, als in der ſchriftſtelleriſchen Behandlung, beziehungsweiſe Ausbeutung einer bisher eſoteriſchen Wiſſenſchaft in literariſch-künſtleriſcher Richtung. Dieſe Analogie iſt nicht ad hoc gemacht: was folgt, ſind nur Stellen aus Buffon's bekannten Lobrednern, beſonders aus Condorcet und Cuvier. Es wird ſich zeigen, daß dieſe Characteriſtik wenig verändert auf Winckelmann übertragbar iſt, ja es ließen ſich für jeden Satz faſt wörtlich übereinſtimmende Parallelen aus Winckelmanns Characteriſtiken herſetzen. Nicht ein Spiel von Aehnlichkeiten ſoll aufgeführt, ſondern die Zeitſignatur des Buches, ſeine Eingebung durch den literariſchen Zeitgeiſt ins Licht geſetzt werden.

„Als Buffon's Ehrgeiz durch ſeine Berufung an den königlichen Garten auf die Naturwiſſenſchaft gelenkt wurde, fand er eine unermeßliche Sammlung von Beobachtungen und Nomenclaturen vor; ſeine ſcientifiſche Phantaſie empfand das Bedürfniß, und ſein Genie fühlte ſich ſtark genug, aus dieſen

zerſtreuten Elementen ein Syſtem der Natur, eine Theorie der Erde, ein Kunſtwerk der Sprache zu geſtalten. Dieß Werk zu vollführen, wurde ſofort das einzige Ziel eines Lebens ununterbrochener Arbeit und ſtetiger Erfolge". Dieß Unternehmen, bemerkt Condorcet, könnte man für verwegen halten, da Buffon's Kenntniſſe nur ein geringer Theil unſerer jetzigen (1788) waren, und noch heute das Unternehmen ein verwegenes ſein würde. Aber Buffon erhob ſich über dieſe Bedenklichkeiten, die dem bloßen Forſcher unüberwindlich erſchienen wären, weil er ſich im Beſitz eines Mittels wußte, die Menſchen zu feſſeln.

„Buffon beſaß den großen Sinn für das Ganze der Natur, die kosmiſche Phantaſie der griechiſchen Naturphiloſophen; er ging aus von einer Totalanſicht der Natur, er drang in die Anfänge und in das Werden; er erlaubte ſich den Gebrauch der Hypotheſen und der Verfahrungsweiſe kühnſter Speculation; aber er hielt alles Ueberſinnliche fern, und wollte, wie Cuvier ſagt, den umfaſſenden Plan und die Eloquenz des Plinius, die tiefſinnigen Blicke des Ariſtoteles mit der Genauigkeit des Details neuerer Beobachter verbinden. Wo die Materialien nicht ausreichten, hat er oft durch Intuition wahrgenommen (il apercevait par la vue de l'esprit) was die Forſchung ſpäter als Thatſache entdeckte. Er bewies den Werth und die Ueberlegenheit des ſchöpferiſchen Genies auch in den Wiſſenſchaften, die ſich ſeit Bacon beſchieden hatten, nur Dolmetſcher der Thatſachen zu ſein, indem er eine Menge von Thatſachen wirklich gab, eine Reihe von Problemen ſtellte und durch ſeine großartigen Anſichten der Kette von Veränderungen, welche die Entſtehung der jetzigen Erde herbeiführten, durch den Nachweis des Zuſammenhangs der Geſchöpfe mit Boden und Clima, den Grund legte zu den ſpäteren Entdeckungen.

„Das Mittel aber, auf welches er die Hoffnung dieſes Erfolgs und der Dauer ſeines Werks baute, war der Stil, d. h. die künſtleriſche Darſtellung, auf die er unglaubliche Sorgfalt wandte. Sein Ruhm als Schriftſteller war ihm werther wie ſein Ruhm als Naturforſcher". Die Anzahl der Kenntniſſe, das ſind Buffons Worte, die Merkwürdigkeit der Thatſachen, ſelbſt die Neuheit der Entdeckungen, ſind keine ſichere Garantie der Unſterblichkeit, — ſie laſſen ſich leicht entführen, übertragen, können ſelbſt gewinnen, in der Bearbeitung durch eine glücklichere Hand. Dieſe Dinge liegen außerhalb des Menſchen, der Stil iſt des Menſchen ſelbſt. Aber Buffon's Stil iſt nicht weniger der Ausdruck ſeiner durchaus noblen Perſönlichkeit, als des Gegenſtands, „deſſen Character er annimmt". Die Harmonie ſeines Stils iſt nicht bloß eine Harmonie für das Ohr, ſondern eine Analogie zwiſchen Gedanken und Lauten; ſeine Sätze ſind ſanft oder volltönend, majeſtätiſch oder leicht je nach dem Gegenſtand ſeiner Schilderung. Er malte, wo andere nur beſchrieben hatten,

daher nannte ihn Marmontel den „Coloriſten des Stils“. Er überraſchte die Welt, indem er die große Beredſamkeit auf einen Gegenſtand übertrug, dem ſie bisher ganz fremd geweſen war. Er beſaß das Talent, ein nicht weniger wichtiges, als das der Entdeckung: andern ſeinen Enthuſiasmus einzuflößen, ſie zu zwingen, dieſelben Anſichten anzunehmen. So gelang es ihm ein Werk zu ſchaffen, das dauernd geblieben iſt, obwohl man viele ſeiner Sätze als bloßes Spielwerk erkannt hat. Er machte die Naturgeſchichte zur populärſten Wiſſenſchaft, und durch ganz Europa; er vermehrte die Zahl der Forſcher“. —

In alle Kreiſe der Gelehrten drang damals dieß Beſtreben, ſich nicht mehr bloß an die Zunftgenoſſen zu wenden, ſondern wo möglich die Früchte ihrer Arbeit dem Tempel der Nationalliteratur zu weihen. Wiſſenſchaftlich mag der Gewinn oft ein zweifelhafter geweſen ſein, aber der moderne gebildete Menſch hat dadurch gewonnen — er iſt eigentlich durch dieſe Werke geſchaffen worden — und ebenſo die Nationalliteratur. Denn der Schriftſteller mußte Meiſter der Sprache ſein, um für ſo ungewohnte Stoffe Darſtellungsformen zu gewinnen.

II. Entſtehung und Plan.

§ 111.

Der erſte Entwurf (1756—59).

Zuerſt in einem Briefe vom 28. November 1756 wurde dem Buchhändler Walther in Dresden beiläufig „ein ſehr weitläufiges Werk, eine Geſchichte der Kunſt“ angekündigt. Aber ſo weit ausſehend und zeitraubend die Arbeiten dafür ſein mußten, ſo knapp und bündig ſollte das Buch ſelbſt herauskommen. Ein „kleines Werkchen“ ſollte der „Verſuch zu einer Hiſtorie der Kunſt“ werden, das er im Frühjahr 1758 zu Leipzig auslaufen zu laſſen hoffte; auch dachte er wohl einmal, es in Rom lateiniſch (Michaelis 1757) drucken zu laſſen. Um alles was zur Kunſt bis auf die barbariſchen Zeiten gehört, beiſammen zu haben, begann er nun, „alle alten Griechen von neuem völlig durchzuleſen“. Im März 1757 hatte er, wie es ſcheint, zu ſchreiben angefangen, aber damals ſchien es ihm ſchon „ein Werk von etlichen Jahren; — denn ich werde nach und nach die Stellen, welche die Kunſt betreffen, mit den Manuſcripten in der Vatieana vergleichen; und alsdann werde ich etwa ein Bändchen von einem Finger dick ſchreiben“. —

Es giebt wenig Werke, deren Entſtehung man ſo auf Schritt und Tritt nachgehen kann. Man durchſchaut die Triebfedern und die Operationen, denen ein unſterbliches Werk ſein Daſein, ſeine Vorzüge verdankt, die Motive

perſönlicher Ehrliebe und ſelbſtloſer Begeiſterung für die Sache, man bemerkt eine allſeitige Sorge die, wie die Natur, im Größten und im Kleinſten, im Innerſten und Aeußerlichſten gleich gegenwärtig iſt, man verſteht, in welchem Sinn ein ſolches Werk im erſten Moment fertig, und in welchem es in ewigem Werden begriffen iſt, und endlich ſieht man, wie die freie Schöpfung des Genius, wo ſie ins materielle Daſein treten will, mit allen Miſeren der Erde handgemein werden muß. —

Die Gliederung dieſer erſten Kunſtgeſchichte war einfach, das antiquariſche Detail quantitativ gering. Aber die allgemeinen Sätze (über Schönheit, Stil, Urſachen des Flors der Künſte u. dgl.) ſtanden ſchon alle da, fertig bis auf die letzte Feile. Dieß beweiſen einzelne, damals brieflich mitgetheilte Abſchnitte, z. B. von der doppelten Gratie (28. October 1757), von der Kunſt der Hetrurier (16. December), vom Urſprung der Kunſt (5. Febr. 1758).

Die Anfänge des Werks gehen noch tiefer zurück als der 28. November 1756; ſie fallen gleich nach ſeiner Ankunft am Tiberſtrom. Die Marmorbilder Roms haben ihm beim erſten Beſuch ihr Geheimniß anvertraut. Die Titel der damals oft angezeigten aber nie vollendeten Schriften haben, als kleine Nebenflüſſe, den Strom des Hauptwerks verſtärkt. „Ich habe ſehr viel entworfen, ſchreibt er den 5. Februar 1758, welches zum Theil unnütz, zum Theil aber Stoff gegeben hat zu dem Werke, auf welches ich nunmehro ein ganzes Jahr gedacht habe". Von den Beſchreibungen der Statuen im Belvedere wurden die beſten ausgeſucht, und als köſtlichſter Schmuck der Erzählung der Kunſtgeſchichte eingeſchaltet; dieſe Epiſoden haben nicht wenig zum Erfolg des Werkes mitgeholfen. Die für ſie unternommenen Unterſuchungen — in Betreff der Zeitbeſtimmung — waren es auch geweſen, welche ihn auf die Idee der Kunſtgeſchichte gebracht hatten. Aber er findet nöthig, mit letzterer den Anfang zu machen, weil die andern Schriften vielen Leſern unverſtändlich geweſen ſein würden (12. Mai 1757). Eigentlich hatte er ſich ſo beeilt mit dieſen Entwürfen, weil er gefunden, „daß es unumgänglich nöthig ſei, an dem Orte ſelbſt zu ſchreiben; die großen Vergehungen ſeiner Vorgänger rührten meiſt daher, daß ihnen erſt nach ihrer Rückkehr aus Italien das Schreiben eingefallen ſei".

Ein nützliches Vorſtudium waren die entworfenen Beſchreibungen römiſcher Villen und Paläſte; durch ſie gewann er die Ueberſicht des Denkmälervorraths, er übte ſich in jener gleichvertheilten Aufmerkſamkeit, zu welcher ſich der bloß genießende, oder der von beſtimmten Problemen verfolgte Betrachter keine Zeit nimmt. Die Schrift von der Ergänzung förderte die kritiſche Säuberung der traditionellen Benennungen. Kurz Winckelmann unternahm damals für das ihm vorſchwebende eine Anzahl jener Vorarbeiten, mit deren Herſtellung —

als Basis einer Kunstgeschichte der Zukunft, noch jetzt gar viele Hände beschäftigt sind. —

Beim erneuten Lesen der Quellen, Pausanias obenan, pflegte er Stellen, die irgendwelche Thatsachen, Themen, historische und ästhetische Bemerkungen enthielten, auf Blättern mit Ueberschriften, die den Gesichtspunkt der Benutzung angaben, auszuziehen.*) Diese Punkte folgen ohne Ordnung, wie die Lectüre sie an die Hand gab. Obwohl er schon früh von dem Gedanken eines „Systema" beherrscht war, so verfährt er doch hier nach einer so breiten Methode der Aphorismen, als habe es mit jenem System keine große Eile, gewiß zum Gewinn des Werks, denn wenn das System einmal dasteht, so pflegen die Fenster der freien Beobachtung sich zu schließen.

Jene Gesichtspunkte waren äußerst mannichfaltig. Wir finden in den zufällig erhaltenen Blättern neben Notizen über Architectur, über die Zustände alter Staaten in gewissen Epochen (unter der Ueberschrift Status, z. B. Graeciae sub Sylla), Nachrichten über griechische Marmorarten, über Holzstatuen, Hermen, Vergoldung der Haare, bezeichnete und eingesetzte Augen, Gruppen aus einem Stück, Politur. Ferner die Titel: Siegerstatuen mit Porträtähnlichkeit, vom Ideal in Porträtköpfen, von der Klugheit der Künstler in Verdeckung der Fehler der Natur, von Statuen mit Inschriften, von Bildhauern, welche ihre Statuen zu ihren Werken gesetzt, von schon vor alter Zeit verstümmelten Statuen, von antiken Copien alter Statuen, vom Urtheil über das Alter der Kunstwerke.

Ferner, von der Gelegenheit der alten Künstler die schöne Natur zu sehen, von Nebendingen in der Kunst, vom Ideal der griechischen Künstler, vom Wettstreit in der Malerei, vom Zeitalter der schaalen (fatui) Nachahmer und Plagiarier. Endlich, daß die Malerei viel später als die Bildhauerei emporgekommen, von den Bildwerken woran Maler geholfen, von den Künstlern, welche Maler und Bildhauer zugleich gewesen.

Anderes bezieht sich auf griechische Sitten, welche auf die Kunst Licht werfen, z. B. de praerogativa et praemio pulchritudinis; über Erziehung und Unterricht; daß Worte die bei uns für obscön gelten, es bei den Griechen nicht waren; Ehrenbezeigungen gegen berühmte Männer; Zuversicht der Alten in Verkündigung eigner Arbeiten.

Diese Blätter bestätigen, daß Winckelmann bezüglich mancher Punkte Anstalten wie für eigne Abhandlungen machte, die schließlich mit einem Satz abgethan wurden. —

Die Liebe, mit der der Autor an seiner Schrift hing, verräth sich in den zum Theil aufopfernden, mannichfaltigen Bemühungen für ihre Vollkommen-

*) In der Pariser Sammlung 4269, 83 Blatt; 4257 Collectanea ad historiam artis, 36 Blatt meist aus Pausanias; auch 4259.

heit, von Meditation und Forſchung, literariſch-monumentalem Apparat an bis auf Form und Ausſtattung. Er hatte offenbar im Sinn, ein Geſchichtswerk in der Art der Alten zu liefern, eines das ſich dauernd behaupten und dem Loos aller Erzeugniſſe einer noch in Bewegung begriffenen Wiſſenſchaft entgehen ſollte.

Er will zwar „nichts mit zwei Worten ſagen, was mit einem geſchehen kann, wo es aber auf eignes Denken, und auf Beſchreibung im höheren Stil ankommt, ſich auslaſſen"; denn ſein Vorſatz iſt, „ein vollkommenes Werk zu liefern, und das Denken und die Schönheit der Gedanken und der Schreibart aufs höchſte zu treiben, ... ein Werk, dergleichen in deutſcher Sprache, in was vor Art es ſei, noch niemals ans Licht getreten; um den Ausländern zu zeigen, was man vermögend iſt zu thun". —

Solchen Büchern gegenüber — bei deren Entſtehung eine Aufregung der Phantaſie, eine Maſſe präſenten Gedächtnißvorraths, eine Concentration der Denkkraft ſtattfindet, die ihrer Natur nach nur vorübergehend ſein kann —, iſt es dem Autor erlaubt, nachher, in der Ebbe der gewöhnlichen Geiſtesverfaſſung, ſich ſelbſt zu bewundern, worin man ſonſt, mit Leonardo da Vinci, das Zeichen eines ſchwachen Genies erkennen wird. Denn der große Geiſt ſteht über ſeinem Werk, und ſoll ſich, wie Gervinus ſagt, zum Schreiben nicht erheben, ſondern herablaſſen.

„Mir ſind, ſchreibt er im Mai 1758, nicht viele Bücher bekannt, in welchen ſoviel wichtige Sachen, fremde und eigne Gedanken, in einem würdigen Stile gefaßt ſind". Der ſchöne Sänger Belli hatte geprahlt, als er in Rom zum erſtenmal auf der Bühne erſchien: die Römer ſollen erfahren, was Schönheit iſt und kann. „Ich wünſche, daß man aus meiner Schrift lerne, wie man ſchreiben und würdig ſich und der Nachwelt denken ſoll.... Es wird die höchſte Belohnung für mich ſein (ſchreibt er Stoſch am 27. Juli 1758), wenn ich der Nachwelt würdig geſchrieben zu haben erkannt werde".

Ebenſoviel Sorge machte ihm die Ausſtattung. „Der Verleger ſoll den Druck aufs allerprächtigſte, wie ich es ihm vorſchreiben will, veranſtalten". Wie froh wäre er geweſen, wenn wirklich Wille in Paris (wie einſt Oeſer) ſich dazu verſtanden hätte, einige der Zeichnungen zu ſtechen! (15. Juni 1757) Das Buch würde dadurch ſehr koſtbar geworden, aber auch der Scheere der Sammler anheimgefallen ſein! Während der Reiſe nach Neapel verſprach Mengs, die Angelegenheit der Zeichnungen zu beaufſichtigen. Er glaubte ſiebzehn Vignetten nöthig zu haben (5. Auguſt 1757); nur ſeltene und noch nicht geſtochene oder ſonſt bekannt gemachte Basreliefs ſollten gewählt werden, theils die er ſelbſt beſprochen, theils die es ſonſt verdienten. Im Auguſt ſollte begonnen werden, im November wird daran gearbeitet; er zweifelt, ob man in der Schweiz geſchickte Künſtler habe, die Zeichnungen, an welchen er weder

Kosten noch Fleiß sparen wollte, wenigstens ätzen zu lassen. „Ich will in dem ersten Werke von seiner Art in neuerer Zeit und in einer Historie der Kunst des Alterthums mich nicht mit deutschen barbarischen oder französischen Fratzen-Figuren beschandflecken" (6. Oct. 1759). Die Auslagen für diese Kupfer, mit Ausnahme derer auf den Titelblättern, verlangte er von Walther vergütet.

„Winckelmann, bemerkt A. W. Schlegel, legte ungemeinen Werth auf das Aeußere. Alle seine Schriften, selbst die kleineren Abhandlungen, sind in 4° erschienen, in großem leserlichem Druck und mit Kupferstichen verziert. Nach dem Maßstab dessen, was man damals im typographischen Fach zu leisten gewohnt war, zeichnen sie sich vortheilhaft aus. Diese Sorgfalt auf würdige Form ist nicht ohne Einfluß auf ihr Schicksal gewesen. W. erklärte dadurch stillschweigend, daß sie nicht bloß eine Unterhaltung für den Augenblick, sondern ein Besitzthum für die Dauer sein sollten, und der Erfolg hat seine Ansprüche bewährt".

Eine beständige Beigabe zu dieser jahrelangen Beschäftigung waren die Händel mit dem Hofbuchhändler Walther in Dresden. Da seit Polykrates nun einmal auf alle menschlichen Freuden ein Dämpfer gehört, so müssen wir es in Ordnung finden, daß auch bei einer, sonst in allen ihren Phasen den Verfasser so glücklich machenden Arbeit als Dämpfer ein kön. polnischer Geheimer-Commerzienrath auftritt.

Winckelmann, der von Carlyle's Lehre nichts gewußt zu haben scheint, „daß Schweigen das Element ist, in dem große Dinge sich zusammengestalten", der seine Einfälle in Bezug auf Reisen, Bücher, Berufungen mit dem nächsten Posttag gleichzeitig womöglich in alle vier Winde auszutrompeten pflegte, hatte von dem noch ungelegten Ei dieses seines wichtigsten Werks zuerst an seinen Verleger geschrieben, bald nachher auch, im Mai 1757 einen förmlichen Antrag folgen lassen. Diese voreilige Verpfändung seines Worts hatte er bald aus mehrfachen Gründen zu bereuen. Bei dem damals schon ausgebrochenen Kriegsbrand hätte er keinen unpassenderen Verlagsort als eine sächsische Stadt wählen können. Das Erscheinen des Werks wurde dadurch um mehrere Jahre verzögert. Mitten in seiner Armuth und bei den selbstgemachten und fortdauernden Unkosten will dieses „Kind im Handel" „keinen gewissen Preis bedingen"; der Buchhändler möge ihm, „nachdem der Abgang sein werde, nach Belieben ein Geschenk machen, in Geld und andern Sachen". Aber damals schien ihm neben der lebhaften Sehnsucht, seine Arbeit „aufs allerprächtigste wie die Breitkopf'sche Druckerei fähig ist" gedruckt zu sehn, alles andere Nebensache.

Als er Walther jenen Antrag machte, war er bereits mit Wille und den Zürchern in Verbindung gekommen. Er benutzte deren Vorschläge zu

einem gelinden Druck auf jenen Geschäftsmann. „Die kaiserliche Academie zu Augsburg hat mir durch Herrn Wille in Paris einen Vorschlag thun lassen und sich erboten, es aufs prächtigste drucken zu lassen und für den Bogen einen Ducaten zu zahlen. Es findet sich auch in Zürich ein Buchhändler, welcher vielleicht noch höher gehen würde: es ist mir aber nicht um den sehr geringen Gewinnst zu thun". Doch hätte er nun gar gern sein Buch im Besitz jener warmen, thätigen Freunde gesehen; und nach monatelangem Warten auf Antwort hielt er sich berechtigt (es war kurz vor der Abreise nach Toscana), das Manuscript Geßnern, Füßli's Schwiegersohn, und zwar ohne Entgeld und Gegengeschenk zu überlassen, das sollte sein Dank sein: „ich entschloß mich, ihm meine Schrift zu schenken, das Allerliebste was ich habe und gehabt habe. Ich mache H. Geßner keine andere Bedingung als eine gewisse gesetzte Anzahl Exemplare". Er theilte diesen Beschluß Walther am 26. September 1758 mit und suchte ihn mit der Verheißung der zweiten, gewiß bald nöthigen, und sehr erweiterten Auflage zu besänftigen. Er hatte indeß die Rechnung ohne den Wirth gemacht, als er Stosch um dieselbe Zeit ankündigte: „meine Schrift wird zu Zürich unter Aufsicht H. Füßli's, Stadtschreibers des Raths gedruckt werden".

Es kam ihm alsbald die Mittheilung zu, „daß es dem Hofe mißfallen würde, wenn er, zumal in den jetzigen Zeitläuften, diese Arbeit in der Schweiz drucken ließe, und daß er allen Verdacht eines preußischen Herzens (welches man mir mit Unrecht Schuld giebt) vermeiden müsse" *). Walther gab vor, er habe schon die Privilegia darüber erhalten, auch versicherte er, Hagedorn wolle für das Buch Sorge tragen, und versprach eine Zechine für den Bogen. „Ich weiche gar leicht dem ersten Eindrucke, und ich versprach den Verlag H. Walther".

Als er im Anfang 1758 nach Neapel reiste, fehlte nur „die letzte Hand", besonders am Stück von der Malerei; in Toscana suchte er einzelne ihm fehlende Nachrichten über etruscische Kunst. Um seinen Kopf frei von dieser Sorge zu machen, will er Ende September schließen und Anfang Winter die anderthalb Alphabete starke Schrift unter die Presse bringen. Noch von Florenz aus übermachte er Walther den ersten (systematischen) Theil, wartete aber mehrere Monate lang vergebens auf Antwort. Walther war mit der Schrift nicht zufrieden, sie schien ihm zu klein. Der Autor war in großer Unruhe. Als nun ein Brief Hagedorns ankam, der die Einladung des Leipziger Buchhändlers Dyck übermittelte, Aufsätze für die „Bibliothek der schönen

*) Nach dem Journal Wille's vom 6. November 1759 schrieb Füßli: que M. Winckelmann a reçu ordre de la cour de Saxe pour faire imprimer son nouvel ouvrage en Saxe, et non ailleurs.

Wissenschaften" zu schreiben, und einen Louisdor für den Bogen bot, so entschloß er sich, Dyck die Handschrift zu überlassen. Er läßt sie also Walther abfordern und nach Leipzig schicken. „Ich suchte Leute, welche mir entgegenkamen". „Der erste Theil, schreibt er den 18. August, liegt schon seit einiger Zeit in Leipzig, um gedruckt zu werden".

Aber Monate lang harrte er vergebens auf Antwort. In dem Gewirr zweifelnder, aufgeregter Gedanken unterwarf er die Sache einer neuen Erwägung. Er nahm den zurückbehaltenen historischen Theil des Manuscripts zur Hand, und konnte sich nicht enthalten, ein Capitel nach dem andern umzuarbeiten. Rasch reifte der Entschluß, der ganzen Ausgabe Einhalt zu thun, und eine neue Bearbeitung vorzunehmen. Durch das Erscheinen der Description war für das Renommée vor der Hand gesorgt, aber diese Arbeit hatte ihn auch „viel klüger gemacht", er möchte es nun „so hoch treiben, wie möglich". Er suchte also die Handschrift von Dyck zurückzubekommen (Juli 1759), er wolle sie nie im Deutschen ans Licht stellen, ließ er sagen, oder sie wenigstens völliger ausarbeiten und alsdann auf eigne Kosten drucken lassen. Ein Contract war nicht gemacht worden; „nach dem römischen und nürnberger Recht ist es, wie man mir sagt, das Meinige". Im Fall von Schwierigkeiten dachte er daran, sie dem Churprinzen zu schenken, „damit das Spiel ein Ende habe". „Die Leute waren es nicht werth, nach dem Evangelio". „Blutsauger" nennt er die Buchhändler, „Bestien, die ihn um seinen blutsauren Schweiß bringen wollen". Er fürchtet, „daß eine Handvoll Blätter, durch Vorschub guter Seelen, welche dieselben vor den Mäusen bewahrt, gedruckt werde. In einem Nest voll Magisters (Leipzig), die nicht wissen, wovon sie schreiben wollen, steht dergleichen Waare in Gefahr". Er erhielt das Manuscript von Dycks Wittwe ohne Schwierigkeit zurück, und, „in den höchst bedrängten Zeiten", drei schöne holländische Ducaten Honorar dazu. Er war nun „äußerst beschämt, daß er dieß Honorar gefordert hatte; ich hätte das überschickte verdoppelt als ein Geschenk zurückgegeben, wenn es hätte füglich geschehen können".

Aber zugleich hatte Walther, der von der Uebergabe des Manuscripts an Dyck gehört, seine Ansprüche aufs entschiedenste erneuert (September 1759), er insinuirte, daß Winckelmann es von ihm zurückgezogen habe, „um ein paar Thaler zu erschleichen". So entschloß er sich denn doch, auch die zweite Bearbeitung Walther zu lassen (7. October 1759), angeblich (aus der Noth eine Tugend machend) „aus keiner andern Ursache, als um sein Wort zu halten", mit dem Beding, daß er ihm die Kupfer und Zeichnungen ersetze; im stillen aber dachte er, daß „in einem Jahr viel Wasser ablaufe", und daß er sie, „wenn Frieden werden sollte, auf seine Kosten in Berlin drucken lassen könne"; sonst aber „wolle er ihm den Druck so kostbar machen durch

die Kupfer, daß er entweder abstehen, oder alles von Heller zu Pfennig bezahlen solle". Er erhielt auch durch Hagedorn das Manuscript zurück.

§ 112.

Zweite Bearbeitung (1759—61).

Dieser Verwirrung verdanken wir den Besitz der Kunstgeschichte in einer viel vollendeteren Gestalt. Als er das Werk wieder vor Augen nahm, löste es sich ihm unter den Händen auf. Später pries er daher jene Störungen als ein Glück, — „denn ich machte ein neues Systema, und warf die ganze Schrift um, auch aus Besorgniß daß dieselbe möchte abgeschrieben sein, und ohne mein Wissen gedruckt werden können". Ganz natürlich mußten die Kenntnisse bei einem Menschen, welcher auf einen Punkt all sein Denken, Suchen und Lesen gerichtet hatte, in einem Jahre ungemein wachsen. „Ich habe in Gesellschaft des Cardinals Albani . . . und bei den erwünschten Gelegenheiten, die weder Fremde noch Römer haben können, sehr viel mehr erfahren und nachgedacht . . . Ich kann sagen, daß nicht leicht ein Mensch soviel und so oft und mit so vieler Bequemlichkeit als ich gesehen, zumal da ich Wagen und Pferde in meiner Gewalt habe, und mir alles geöffnet wird. Es sei genug zu sagen, daß ich sieben Jahre mit allen benöthigten Hülfsmitteln, die nicht leicht Jemand gehabt hat noch haben wird, an derselben gearbeitet" (18. Februar 1762).

Da er nun schon als antiquarische Autorität galt, so kostete es ihn keine Selbstverläugnung, „behutsamer zu verfahren . . . mit einem Fuß von Blei zu gehen". Mit einem Werk, welches das erste in seiner Art sei, könne man nicht langsam genug gehen: „ich habe, schreibt er am 19. September 1759, keine Eile mit derselben, sie soll noch einige Jahre liegen. . . Mein Vergnügen soll sein, nachdem sie in vielen Monatsschriften angekündigt worden, sie für mich zu lesen, und zu wissen was andere nicht wissen und denken mögen".

Als er nach Beendigung der Correctur des Catalogs im Mai 1760 die Arbeit wieder aufnahm, entwarf er den jetzigen sehr detaillirten Plan, zu dessen Ausführung er zwei Jahre nöthig hielt. „Mein theurer Geßner, wenig Menschen haben wie ich Gelegenheit und Begierde gehabt, die Alterthümer und Kunst . . . zu erforschen, aber ich bin wie jener Tänzer des Alterthums, welcher beständig ging ohne von der Stelle zu kommen. Morgen verwerfe ich zuweilen was ich gestern richtig erkannte" (25. April 1761).

Im Juli 1760 war schon „ein ganz anderes Werk" daraus geworden. „Anfänglich war diese Geschichte ein Handbuch, jetzt ist dieselbe ein Werk ge-

worden". Im Sommer 1761 ſtand er zum zweitenmale vor dem Abſchluß, Michaelis ſollte der Druck beginnen. Die zweite neapelſche Reiſe brachte Beſchreibungen der neuen Gemälde. Er wunderte ſich ſelbſt über die Kenntniſſe, die er in dieſen letzten drei Jahren erworben (27. März 1761). „Wenn Sie dieſe Arbeit künftig ſehen werden, ſo wird es Ihnen und anderen lieb ſein, daß ich ſo lange daran gekünſtelt habe" (an Stoſch 30. Auguſt 1760).

Während dem ging das Zeichnen und Stechen immer fort. Eine Vignette koſtete ihn vier Zechinen. Im October 1759 ließ er an der vierten Platte arbeiten, — „und ich werde fortfahren alles was ich erſchwingen kann, an dieſes mein Erbtheil (denn ſonſt habe ich nichts) zu wenden". —

Wieviel hätte er darum gegeben, wenn er den Mann in Dresden hätte loswerden können! Als die Braunſchweiger Anträge die Ausſicht eröffneten, „mit auswärtigem Beiſtand ſein Leben noch einige Jahre in Italien in Ruhe hinzubringen", knüpfte er ſogleich die Unterhandlungen mit den Zürchern wieder an. Da er nun nicht nach Sachſen zurückkehre (ſo rechtfertigt er ſich), ſo könne er die Schrift nicht unter ſeinen Augen drucken laſſen; es ſei aber nicht möglich, ſie aus der Entfernung zu beaufſichtigen; alle Poſttage werde er zu erinnern und zu erklären haben, alle gedruckten Bogen müſſe er zur Anfertigung des Regiſters haben. Als jenes Project ſich zerſchlug, ſchrieb er wieder an Walther, der eine Zechine für den Bogen bot. Im December 1761 ſchickt er zwei Hefte ab durch Graf Firmian und den ſächſiſchen Geſandten in Wien; im Mai wurde ihre Ankunft gemeldet. Seitdem war ihm ſein Werk für Jahre aus den Augen gerückt.

Inzwiſchen klangen die Kriegsdepeſchen immer bedenklicher. „Der zunehmende Geldmangel in Sachſen, ſchreibt er den 18. Juni 1762 an Volkmann in Hamburg, läßt mich befürchten, daß nicht allein der Druck werde gehemmt werden, ſondern auch daß ich für alle meine Arbeit ganzer vieler Jahre hindurch ſchwerlich das geringe Honorarium zu hoffen habe". Er bat nun Volkmann, ihm einen Verleger in Hamburg zu ſuchen, ſeine Bedingungen ſeien: Schreibpapier, größtes Format (wie Cantemirs Geſchichte der Größe und des Verfalls der ottomaniſchen Macht 1745), einen Louisdor für den Bogen, Erſatz des Verlags für Zeichnungen und Kupfer, 20 bis 30 Zechinen Vorſchuß zur Beſtreitung der rückſtändigen Kupfer. Volkmann bemühte ſich ſehr, wollte ſogar 150 Thaler für die Platten ſelbſt hergeben; aber ſein Brief mit dieſen Vorſchlägen ging verloren. Nun ſchrieb er Ende Juni noch einmal an Geßner; da erſchien ein Brief Walthers, der ſich zu der „Beihülfe" bereit erklärte.

Als das Jahr 1763 zu Ende ging, war das Werk ſchon Jahrelang diesſeits der Berge, und wir ſehen den Autor in Zweifel, ob es je an die

Oeffentlichkeit kommen werde. Oft kündigt ſich die endliche Erreichung eines Ziels an durch eine Ermattung, eine reſignirte Stimmung, — wie im Gegentheil nach altem Glauben Sicherheit und Ueberhebung dem Fall vorangeht. Die Kunſtgeſchichte war ſchon in den Händen des Publicums, das in ihr aufgeſteckte Licht ergoß ſich bereits überall wo deutſch geleſen wurde, und ihrem Vater, überdrüſſig des langen Warteus, ärgerlich ſo manche inzwiſchen gewonnene Einſicht ihr nicht zu Gute kommen laſſen zu können, war der Gedanke an ſein Kind fatal geworden, ja er gab ihm ſeinen Fluch.

Die Ausgabe ſollte von neuem gehemmt ſein, hieß es den 28. Januar 1764, „ich weiß nicht warum, und ehe ich Nachricht auf ein Schreiben bekomme gehen 40 Tage vorbei, ... ich bin müde an dieſelbe zu denken, mehr als hundert Briefe habe ich deswegen geſchrieben". Und zwei Wochen ſpäter: „Ich weiß nicht was aus der Kunſtgeſchichte geworden iſt . . . Es iſt dieſe Arbeit nun über zwei Jahre aus meinen Händen und Augen, in welcher Zeit dieſelbe anſehnlich hätte vermehrt werden können, und noch jetzt iſt ſie nicht erſchienen; daher es mir ein Ekel iſt weiter davon zu ſchreiben. Che vada in tutta la malora l'opera che m'ha occupato tanti anni senza frutto!"

Sie war dem Churfürſten Friedrich Chriſtian zugeſchrieben, der eben den Thron ſeines Vaters beſtiegen hatte; er ſtarb, ohne ſie erblickt zu haben. Warum war er dem Rath Firmians nicht gefolgt, ſie dem Kaiſer zu dedicieren! es wäre von großen Folgen geweſen in Abſicht geiſtlicher Beneficieu im Mailändiſchen. Er ſchrieb noch haſtig an Walther, erhielt aber unmittelbar danach die Mittheilung, daß das Werk bereits der Churfürſtin Marie Antonie überreicht worden ſei.

Uebrigens fand, wie Winckelmann ſpäter behauptete, der geh. Commercienrath noch ein Mittel, ihn um einen Theil des Honorars zu prellen. „Der Preis war geſetzt, einen Louisdor für den Bogen zu zahlen, er ſchickte mir einen Ducaten, weil (wie er ſagte) der Preis deſſelben auf einen Louisdor geſtiegen ſei. Das unſchuldigſte Kind hätte ihm darauf antworten können; ich bin es aber mit Stillſchweigen übergangen". —

Man ſieht aus dieſer Erzählung, daß Winckelmann ſich in dieſem Handel als Opfer ſeines Verlegers betrachtete; aber man darf wohl ſagen, eine ſolche Natur würde an jeden, auch den nachgiebigſten, billigſten Geſchäftsmann angerannt ſein. Abgeſehen von dem letzten Stückchen, über welches das Urtheil ſuſpendirt bleiben muß, worüber hatte er ſich Walthern gegenüber zu beklagen? Hätte Walther irgendwo incorrect gehandelt, er würde ſicher nicht verfehlt haben, ſich wiederholt lebhaft darüber zu beſchweren. „Ich weiß, ſchrieb er ihm, ich habe mit einem Manne zu thun, der die wahre Ehre kennt, der mein Freund iſt und mich lieb hat" (28. November

1756). Dem Buchhändler war der Verlag anfänglich ohne Honorar, bloß gegen ein freies Geſchenk „angetragen" worden; ſpäter verſteht er ſich, ohne Schwierigkeit ſcheint es, zu einem Ducaten für den Bogen; in Bezug auf die koſtbare Ausſtattung, die ſtets zunehmende Zahl der Kupfer hat er ebenſowenig gekargt; er lieferte das Manuſcript zurück, obwohl er mißtrauiſch ſein durfte, da der Autor ſo eben verſucht hatte, ihm den Verlag zu entwinden. Das alles mitten in den Kriegscalamitäten. Zu derſelben Zeit hatte er ſich bei Hof für Fortzahlung der Penſion verwandt, Geſchenke von Büchern und Geldvorſchüſſe an Winckelmann gemacht, der ſeine Beſchämung geſteht, „in den höchſt bedrängten Zeiten ohne dringende Noth Gelegenheit dazu gegeben zu haben" (28. November 1756). — Dieſe Verhandlungen zeigen vielmehr in faſt komiſcher Weiſe, daß wenn Winckelmann ſich ſelbſt „ein Kind im Handel" nannte, er nicht nur einfältig war wie ein Kind, ſondern auch ebenſo wankelmüthig. Sein Verleger mußte Geduld mit ihm haben, wie mit einem Kinde. Das Kind verſchenkt ſeine Spielſachen, ſeinen Putz, um ihn in der nächſten Stunde wieder als ſein eigen zu behandeln. Wahrlich, wenn unſerem Gelehrten bei ſeinen ſonſtigen reichen Gaben ein Organ fehlte, ſo war es das handelsrechtliche. Erſt iſt man großartig ſplendid, verſchenkt in generöſer Aufwallung was erſt im Entſtehn iſt, verfügt über viele Jahre von Geiſtesarbeit, entäußert ſich eines Eigenthums, auf deſſen geſchäftliche Ausnutzung eine ſehr problematiſche Zukunft zum Theil gegründet werden konnte. Aber ſoll nun ſoviel Hochherzigkeit, nach Ablauf jener „Gebelaune", ſich durch die Rückſicht auf einen Menſchen, dem man nichts ſchuldet, der uns gleichgültig, ja fatal iſt, genirt finden, beſonders wenn jene Rückſicht einem neuen, ſchöneren, freundſchaftlichen Impuls, und auch unſerem Intereſſe, dem raſcheren, reichlicheren Ernten des wohlverdienten Lohns blutſaurer Arbeit den Weg verſperrt? Warum ſoll ich, wenn mir der erſte Beſchenkte nicht mehr gefällt, das Verſchenkte nicht an einen anderen verſchenken, den ich ſo gern beſchenken möchte, und ſollte? Ich beanſpruchte ja keine Verbindlichkeit, oder doch nur eine verhältnißmäßig geringe, ganz in den freien Willen geſtellte, dafür bin ich aber nun auch an keine gebunden.

§ 113.

Idee und Methode; ſyſtematiſcher Theil.

Der Titel des Werks verheißt eine „Geſchichte der Kunſt", und zwar ſoll nach der beigefügten Erklärung dieſe Geſchichte „den Urſprung, das Wachsthum, die Veränderung und den Fall derſelben, nebſt den verſchiedenen Stilen der Völker, Zeiten und Künſtler lehren". Allein gleich der erſte Satz der Vorrede iſt eine Verwahrung gegen die Erwartungen, mit welchen

man dann an das Buch herantreten müßte: „die Geschichte der Kunst, welche ich zu schreiben unternommen habe, ist keine bloße Erzählung der Zeitfolge und der Veränderungen in derselben", sondern die Absicht des Geschichtschreibers ist, „den Versuch eines Lehrgebäudes zu liefern". Diesen Versuch enthält der erste Theil des Werks, „die Untersuchung der Kunst nach dem Wesen derselben" (wobei allerdings auch die orientalische und etrusceische Kunst besprochen wird); während der zweite von der Kunst nach den äußeren Umständen der Zeit unter den Griechen erzählt, sodaß also erst in diesem zweiten, dem Umfang nnd dem Gehalt nach weit geringeren Theil, die Geschichte der Kunst Griechenlands zur Sprache kommt. Diese Haupteintheilung stand ihm von Anfang an — schon im November 1757 — fest. Ganz richtig bemerkt Herder in den kritischen Wäldern: „Winckelmann, ein Lehrer griechischer Kunst, ist selbst in seiner Kunstgeschichte mehr darauf bedacht, eine historische Metaphysik des Schönen aus den Alten, absonderlich Griechen zu liefern, als auf eigentliche Geschichte".

Sonach ist dieser erste Versuch einer Kunstgeschichte weder allein, noch vorherschend vom historischen Gesichtspunkt geschrieben, ja es wird der historischen Betrachtung — der Verfolgung des zeitlichen Verlaufs, des ursächlichen Zusammenhangs — im Vergleich mit der Einsicht in das „Innere" oder „Wesentliche" der Kunst nur ein secundärer Werth beigelegt.

Der erste oder systematische Theil bietet uns ein reiches Programm: eine Theorie der Schönheit oder Aesthetik der Sculptur, eine Analyse des Ideals der alten Künstler in seinen Details und nach seinen besondern Typen, eine Beschreibung der Stilformen der griechischen und außergriechischen Kunst, eine Uebersicht der Ursachen, welche den Flor der Künste beförderten, auch ein antiquarisches Capitel von der Kleidung der Alten.

Wenn Winckelmann von dem Neuen, Originalen in seinem Buche spricht, so hat er meist dieses „Systema" im Auge. Ein „Lehrbuch" will er liefern, welches „bestimmt und gesetzmäßig lehre", und zwar das „Systema der alten Kunst". Er arbeitet einen 14 Quartseiten füllenden Inhalt aus: „ich habe eine strenge Ordnung gewählt, welche soviel als möglich systematisch in einem Lehrbuch und in der ersten Schrift dieser Art sein muß". „Ich bin nicht eitel, bekennt er Hagedorn, aber ich weiß wie wichtig ein Systema dieser Art ist, woran mancher geknaupelt hat, aber keinen Saft gefunden". Nach fast dreihundert Jahren (versichert er Geßner, 28. April 1761) sei endlich einmal Zeit gewesen, daß sich Jemand an dieses System der Kunst wagte: „nicht die unsrige dadurch zu verbessern, die es in wenigen, welche dieselbe treiben, fähig ist, sondern jene betrachten und bewundern zu lehren".

Er hat sich sein Ziel sehr hoch gesteckt. Nicht bloß den Gegenstand der Kunstwerke soll diese Historie deuten, nicht bloß ihren Stil und dessen Nüan-

cen characteriſiren und den Kreislauf ihres Lebens beſchreiben: das Ganze der Grundſätze und Maximen, nach welchen die Alten gearbeitet, ihre äſthetiſchen und techniſchen Regeln ſoll ſie aus den Werken zu folgern wiſſen, nicht zu reden von den religiöſen, ſittlichen, poetiſchen Elementen, welche in die Kunſt mit hineinſpielen. Es iſt ein Unternehmen, bei dem die Gelehrſamkeit des Alterthumskenners, die Anſchauungsfülle des römiſchen Antiquars, die Erfahrung des Bildhauers, das Denken des Philoſophen zuſammenarbeiten müßen. Der Hiſtoriker wagt es, die von ihm erſchloſſenen Sätze als unter den Griechen gültige Principien, wie aus dem Munde ihrer Künſtler auszuſprechen.

Es gehört zu den Humoren von Winckelmanns Schickſal, daß er, der einſt unter Baumgartens philoſophiſchem Katheder ſchlummernd geſeſſen, deſſen proſane Augen in dem Gott des philoſophiſchen Halle nur einen „Klotz" ſahen, der da meinte, „die ganze Wiſſenſchaft der Metaphyſik verdiene kein Nachdenken" (7. December 1763), und deſſen Lehrſchriften von der Zucht ebenſowenig wie vom Staub der Schule mit ſich führen — gleichwohl den Hauptzweck ſeines Werks in einer Theorie des Schönen ſuchte, und ſo dazu gekommen iſt (ähnlich wie es manchen ſkeptiſchen und myſtiſchen Haſſern der Philoſophie ergangen iſt, denn die philoſophiſche Muſe iſt auch darin ein ungewöhnliches Weib, daß ſie ohne Empfindlichkeit iſt), in der Geſchichte der Aeſthetik, wenn auch nicht einen ordentlichen Fauteuil, aber doch das Stühlchen eines außerordentlichen Ehrenmitglieds vergönnt zu bekommen.

Winckelmanns Werk iſt wohl das erſte Beiſpiel der von nun an häufigen Vermiſchung, ja Rollenverwechslung von Geſchichte und Theorie. Die Geſchichte fing an die Literaturgattung zu werden, wie ſie (nach Renans Worten) jedes Zeitalter ſich wählt, „als ſeinen Vorwand alles zu ſagen, für die feinſten Gedankenwendungen einen Ausdruck zu finden".

Ein Band zwiſchen beiden lag in der Folge der Stile. Dieſe Folge nämlich zeigt uns die Schönheit — die nur Eine iſt und ſein kann — in ihrem Werden, als letzte Frucht immer vervollkommneter Erfahrung, immer glücklicherer Verſuche die Natur zu erreichen. Die Entdeckung dieſes Geſetzes war Winckelmanns Stolz. Die Unterſuchung des Stils in der Kunſt ſei „gleichſam eine neue Entdeckung, wovon man ſich vorher nichts träumen ließ" (16. Juli 1764); ſeine Originalität liege in der Darſtellung „des Stils der alten ägyptiſchen, hetruriſchen und griechiſchen Bildhauer" (20. November 1757). Dieſe Betrachtung aber der „vier Zeiten und vier Stile" der griechiſchen Kunſt iſt ganz beſonders geeignet, uns in das Verſtändniß der Schönheit einzuführen.

Sodann aber war ihm die griechiſche Kunſt allerdings canoniſch. Der Rang der ihr angewieſen worden, war ein ſo hoher, daß ſie dadurch über

das geschichtlich besondere und bedingte völlig hinausgerückt erschien. Von ihr reden, sie schildern, heißt soviel als das ewige Wesen des Schönen schildern: „von der Kunst der Zeichnung der Griechen handeln, ist dasselbe, wie von der Schönheit handeln nach allen ihren Theilen". Der Verfasser der ersten Geschichte der Aesthetik (1858) hat Winckelmanns Lehrweise deshalb mit der theologischen und ihrer „untrüglichen Offenbarung", seinen „felsenfesten Glauben an die Allgemeingültigkeit der antiken Welt" mit dem „Eifer für die wahre Kirche" verglichen. Ein anderer tadelt „den unbefriedigenden Kreislauf der Gedanken, der in seinen Versuchen zur Theorie wiederkehre, die Alten zu preisen, weil sie das wahre Schöne gekannt, und wahres Schöne das zu nennen, was die Alten gebildet".

Dagegen spricht sich ein gleichzeitiger Zergliederer des Seelenlebens ganz übereinstimmend aus. Condillac giebt der Kunstgeschichte ebenfalls die Bestimmung, uns Schönheit zu lehren. Da nun die Kunst ihre Anfänge und ihren Verfall gehabt hat, so wird sich das Schöne an dem Höhepunkt (terme) des Fortschritts finden. Diesen Punkt nun vermag ein Volk nicht zu erkennen, wenn es ihn noch nicht erreicht hat; es verliert das Urtheil über ihn, wenn es ihn nicht mehr einnimmt; aber wenn es in ihm steht, so fühlt es ihn nur. Um ein Urtheil über ihn zu haben, muß man also die Künste beobachten bei einem Volke, wo sie nach und nach Kindheit, Wachsthum und Verfall gehabt haben. Die Vergleichung dieser drei Alter wird uns den Begriff (idée) des Schönen geben und den Geschmack bilden; aber man müßte gewissermaßen alles Gesehene zu vergessen suchen und jedes dieser Zeitalter mit durchleben".

Winckelmann hat sich auch selbst keineswegs die Gründe schenken wollen, wenn er jene Canonicität griechischer Kunst behauptete. Es sollte aber rationell und natürlich zugehn. Jene Ausführungen über den „Einfluß des Himmels in die Bildung" (19 f.), „von den Gründen und Ursachen des Aufnehmens und des Vorzugs der griechischen Kunst vor andern Völkern" (127 f.) waren bestimmt, „die Verehrung der Denkmale der Griechen von dem ihr von Vielen beigemessenen Vorurtheil zu befreien", als lege man ihnen „bloß durch den Moder der Zeit ein Verdienst bei". Wenn nämlich gezeigt würde, daß die Schönheit der Griechenbilder, auch da wo sie uns idealisch vorkommt, ein Spiegelbild ihrer Natur war, sodann, daß das Clima ihres Landes, mehr als das irgend einer Zone der Erde, die Entfaltung normaler Natur, zugleich feiner und großer Formen beförderte, die dann Sitten und Einrichtungen vollendeten, und wenn endlich nachgewiesen wurde, daß diese Formen ganz mit den einfachsten, anerkannten Principien des Schönen — der Einheit im Mannichfaltigen — stimmten, ja als deren reinste Exemplification in die Augen leuchteten: dann würde uns das System

griechiſcher Künſtler nicht mehr als ein national-conventionelles erſcheinen, ſondern als in der Morphologie des Menſchen und den zeitloſen Geſetzen äſthetiſch werthvoller Formen begründet (φύσει, nicht νόμῳ).

Nur der Blinde in der Kunſt kann ſich einbilden, daß irgend eine Norm des Schönen ſich ergrübeln oder erſchauen laſſe neben oder über dem was der Genius gefunden hat. Und wenn wir Winckelmanns Schilderung betrachten von jener merkwürdigen, wohl nie wieder zu hoffenden Conſpiration der Umſtände, welche die Erfolge Griechenlands möglich machten: ſchöne Race unter glücklichem Himmel, phyſiſche Erziehung, Gelegenheit zum Studium, Achtung und Antriebe der Kunſt, Gunſt religiös-politiſch-geſellſchaftlicher Zuſtände, Schwung des Geiſtes durch Freiheit und materielle Förderung durch Wohlſtand, nun, ſo werden wir uns glücklich nennen, daß uns wenigſtens Trümmer deſſen geblieben ſind, was nur durch ſo wunderſame Fügung einſt in Erſcheinung treten konnte, glücklich, daß wir durch andächtige Vertiefung in dieſe Trümmer wenigſtens auf einige Umriſſe jenes Ganzen, auf die dämmernde Ahnung jener Schönheitswelt geführt werden, die wir als uns ſo innig zu eigen gehörend empfinden, und die uns doch ſonſt nie im Traume vorgekommen wäre; denn wenn wir den Zugang durch die Denkmäler nicht hätten, welcher ſollte ſich uns aufthun? —

Ein Werk von dieſer Tendenz mußte natürlich in erſter Linie auf Anſchauung gegründet werden. Die Geſchichte der Kunſt ſoll das was ſie lehrt „aus den übriggebliebenen Werken des Alterthums ſoviel als möglich zu beweiſen ſuchen". Dieß iſt es, woran man bisher noch nicht gedacht hat. „Faſt kein Scribent führt in das Weſen der Kunſt: ſelbſt von den Allerklügſten hat kein einziger in das wahre innere Weſen der Kunſt hineingeſchaut (15. Juni 1757). . . . Diejenigen welche von Alterthümern handeln, berühren entweder nur dasjenige, wo Gelehrſamkeit anzubringen war, oder wenn ſie von Kunſt reden, geſchieht es theils mit allgemeinen Lobſprüchen, oder ihr Urtheil iſt auf fremde und falſche Gründe gebaut".

Winckelmann war aus Ekel vor dieſen Compilatoren, „um zu vermeiden etwas zu ſagen, was andere geſagt haben, um Original zu ſein", ſehr zurückhaltend mit Aufnahme bloßer Büchernachrichten. Er hat manches als leeren Notizenkram übergangen, woraus ſpätere Forſchung, mittelſt Benutzung eines freilich viel reicheren Denkmälervorraths älterer Kunſtalter, nicht bloß gelehrte, ſondern künſtleriſch anſchauliche Kunde untergegangener Werke erſchloſſen hat. Die Verzeichniſſe der Werke der Bildhauer, die Inſchriften, die Notizen der Alten über Stil und Manier, die Beſchreibungen, von homeriſchen Schilden, Kypſelosladen und Apollothronen an bis auf die rieſenhaften Goldelfenbeinwerke der goldenen Zeit — er hat ſie kaum des Nachdenkens werth befunden. Der Gebrauch der Copien zur Vergegenwärtigung verlorner

Werke war erſt in den Anfängen, ebenſo die Verwendung gleichzeitiger Arbeiten zu Reconſtructionen nach der Analogie. Literariſche und monumentale Kunſtgeſchichte gingen noch abgeſonderte Wege.

Winckelmann ſuchte alſo den Vorzug ſeines Buchs viel weniger in der Beleſenheit, die allen damaligen Leſern, auch Leſſing ſo auffiel, als in der Denkmälerſchau und in dem Kunſtſinn, den er zu ihr mitbrachte. Wenig ſpricht er von ſeiner „Sammlung der Nachrichten alter Scribenten über die Kunſt", aber ſehr oft äußert er ſich glücklich über die Gunſt, die ihm in Rom zu Theil geworden, „wo er ſieben Jahre mit allen benöthigten Hülfsmitteln, die nicht leicht jemand gehabt hat noch haben wird, an derſelben gearbeitet, und alle Gelegenheit gehabt, die Werke mit Muße zu unterſuchen"; ferner von der Liebe zur Kunſt, die von Jugend auf ſeine größte Neigung geweſen, von ſeinem inneren Beruf der ſich allezeit gemeldet habe, ohnerachtet ihn Erziehung und Umſtände in ein ganz entferntes Geleis geführt hatten; endlich ſpricht er „von einem gewiſſen feinen Geiſt, der ihn, als er dieß Buch ſchrieb, auf mächtigen Schwingen in Betrachtung des Schönen erhob; das ſei die Seele der ganzen Kenntniß der Kunſt, die der Himmel nicht verſchwenderiſch verliehen" (an Geßner 28. April 1761). Damit nun tritt er nicht bloß auf als Forſcher, der ſich neben andere, ſeine Mitarbeiter reiht, als Ueberlieferer überkommener und von ihm gemehrter Kenntniſſe, ſondern im Bewußtſein dieſer inneren und äußeren ganz ſingulären Ausrüſtung ſtellt er ſich, er allein, allen andern gegenüber, und redet als *Meiſter*, von dem wir nur zu lernen haben, wie wir auch was er lehrt, nur von *ihm* lernen können.

Am liebſten hätte er bloß auf die Denkmäler gebaut; aber dieß war nicht durchzuführen. Am breiteſten iſt die monumentale Baſis bei dem Ideal und den Typen; es giebt aber auch Abſchnitte, wo die Prüfung des Materials nur zu dem Ergebniß führt, daß aus ihm nichts zu ermitteln ſei; und wichtige Theile ruhen auf reiner Vermuthung. Dieſe Vermuthungen lehnen ſich an Nachrichten der Alten, an die aus neuerer Malerei und helleniſcher Poeſie geſchöpften Analogien.

„Ich habe mich mit einigen Gedanken gewagt, welche nicht genug erwieſen ſcheinen können; — aber Muthmaßungen, die ſich wenigſtens durch einen Faden an etwas Feſtem halten, ſind aus einer Schrift dieſer Art ebenſowenig, als die Hypotheſes aus der Naturlehre zu verbannen; ſie ſind wie das Gerüſte zu einem Gebäude, ja ſie werden unentbehrlich, wenn man, bei dem Mangel der Kenntniſſe von der Kunſt der Alten, nicht große Sprünge über viel leere Plätze machen will". Und einige ſeiner genialſten Blicke befinden ſich unter dieſen Muthmaßungen.

Freilich mußte hiernach die Ausfüllung jenes detaillirten Schema's, des

„Inhalts", den er sich ausgearbeitet, eine ziemlich ungleiche werden. Es sind darin Etui's voll Juwelen, und Bacon's capsulae inanes. Ein solches Werk, das eine Wissenschaft erst begründet, und doch auch schon etwas wie ein fertiger, ornamentirter Bau sein will, ist vergleichbar einem colonisirenden Staat, der an einzelnen Punkten eines fremden Landes Forts und Emporien anlegt, und durch eine mehr ideelle als reale Occupation erst den Nachkommen das Eroberungs- und Assimilationswerk vermacht, ja aufnöthigt. Es giebt Paragraphen, die auf wenigen Seiten die Quintessenz jahrelanger Arbeit der Anschauung und Forschung zusammenziehen; Citate aus denen andere eine Abhandlung gemacht hätten, sind „einfach hingesetzt"; wichtige Lehrpunkte mit laconischer, ja ängmatischer Kürze ein für allemal erledigt; während dann wieder manche Marmore und Gemälde ihre ausführliche Beschreibung nur der Neuheit oder einer neu aufgefundenen Beziehung verdanken; und einige werden gründlich erörtert, bloß um zu beweisen, daß ihre bisherige Placirung aufzugeben ist. Dasselbe Werk, das ein abgeschlossenes, für die Dauer berechnetes Lehrbuch sein sollte, wird gelegentlich auch zum Magazin für antiquarische Miscellen und Bulletins der Scavi.

Doch wer wollte mit ihm darüber hadern, verdanken wir doch dieser Parteilichkeit für die Denkmäler, daß uns in der Kunstgeschichte das monumentale Rom des 18. Jahrhunderts, von dem seitdem soviel nach Paris, Neapel, Florenz, München und England verstreut ist, — nicht in einem Catalog, sondern in einem lebendigen, farbenreichen Gemälde erhalten ist.

§ 114.

Historischer Theil.

War solchergestalt im ersten oder systematischen Theil das „Wesentliche der Kunst" abgehandelt worden, was konnte für den zweiten, die Geschichte der Kunst im engern Sinn, übrig bleiben? Nach dem Wesentlichen, so scheint es, das Unwesentliche. Selbst die Folge der Stile, sowie die Ursachen des Wachsthums der Kunst waren bereits besprochen. Der Geist war abgethan, die „äußeren Umstände" waren noch übrig. Das Götterbild war fort, nur die Basis, die Nische, die Zellenwände, der Altar mit der Asche darauf boten sich dem Anblick dar.

Nachdem wir das Eine Schöne kennen gelernt, in dem alle Wünsche beseligt endigen, und in dessen beweglichem Mittelpunkt alle Radien der Natur und Kunst zusammentreffen: erhalten wir nun das Naturgesetz stetiger Bewegung: „in der Kunst ist, wie in allen Wirkungen der Natur, kein fester Punkt zu denken". Da sich Winckelmann aber für zu gut hielt, um Künstlercataloge und andere längst zusammengestellte Gelehrsamkeit zu wiederholen:

ſo kam er, ganz im Geiſt damaliger Philoſophie der Geſchichte, auf die Idee, jene Daten und Epochen alter Kunſt, die er z. B. bei Plinius vorfand, in urſächliche Beziehung zu der gleichzeitigen Staats- und Culturgeſchichte zu bringen. Hatte alſo der erſte Theil die immanente, in der Natur der Zeichenkunſt überhaupt begründete Folge der Kunſtformen gelehrt, ſo wird nun von den transſcendenten Urſachen gehandelt, welche auf Wachsthum, Blüte und Verfall der Kunſt eingewirkt haben.

Nachdem er dort im Sinn jenes glänzenden Werks Montesquieu's einen „Geiſt" der Kunſt des Alterthums geſchrieben, ließ er nun auch „Betrachtungen über Urſachen der Größe und des Verfalls" folgen.

„Die Wiſſenſchaften, ja die Weisheit ſelbſt, hängen von der Zeit und ihren Veränderungen ab, noch mehr aber die Kunſt, welche durch den Ueberfluß und vielmehr durch Eitelkeit genährt und unterhalten wird". Dieſe unedleren Triebfedern hat er jedoch in jener Darſtellung ganz zurückgeſtellt, deren beherrſchender Gedanke vielmehr in der Behauptung ausgeſprochen iſt, „daß es die Freiheit ſei, durch welche die Kunſt emporgebracht wurde"; und neben der Freiheit der Friede, weil „die Künſte ohne eine beſondere glückliche Anſcheinung niemals emporkommen können"; und die Kunſt gegen Krieg, Revolutionen u. dgl. „ſehr empfindlich" iſt.

Aber auch in dieſer hiſtoriſchen Partie iſt Winckelmanns Behandlungsart mehr philoſophiſch als hiſtoriſch. Es iſt weniger das Werden der Kunſt als ihr Weſen, was ihn intereſſirt, weniger das Detail, wie z. B. das Leben der Artiſten und der große empiriſche Stammbaum der Kunſt, als jene Grundzüge, die ſich allenfalls auch a priori gewinnen laſſen; weniger die Anfänge als die Vollkommenheit; weniger die ethnographiſche Mannichfaltigkeit, als die helleniſche Claſſicität.

„Die Geſchichte der Künſtler, welche von vielen andern zuſammengetragen worden, hat man hier nicht zu ſuchen, denn ſie hat auf die Erkenntniß des Weſens der Kunſt wenig Einfluß".

Die Anfänge der Kunſt fallen ſogar ſtrenggenommen außerhalb der Kunſtgeſchichte in ſeinem Sinn; denn die erſten Verſuche in der Kunſt ſind noch kein Stil. Er macht alſo dieſe Anfänge (heilige Säulen, Hermen) zuſammen mit dem Material ab, im Capitel „vom Urſprung der Kunſt".

In Bezug auf dieſe Anfänge hat auch kein Volk mehr Anſpruch auf Originalität als ein anderes. „Die Kunſt ſcheint unter allen Völkern, welche dieſelbe geübt haben, auf gleiche Weiſe entſprungen zu ſein, und man hat nicht Grund genug, ein beſonderes Vaterland derſelben anzugeben", wenn auch die Erfindung der Kunſt nach dem Alter der Völker und der Zeit der Einführung des Gottesdienſtes bei ihnen ſehr verſchieden war. „Unter Aegyptern, Hetruriern und Griechen wird beim Urſprung der Kunſt unter

jedem Volke kein Unterſchied geweſen ſein". Winckelmann denkt ſehr ſkeptiſch von der internationalen Genealogie der Kunſtformen und Typen: „diejenigen welche von dem Urſprung eines Gebrauchs oder einer Kunſt und deren Mittheilung von einem Volk auf das andere reden, irren insgemein darin, daß ſie ſich an einzelne Stücke, die eine Aehnlichkeit mit einander haben, halten und daraus einen allgemeinen Schluß machen".

Aber auch im Fortgang der Kunſt zeigt er ſich der Annahme ſolcher Uebertragungen abgeneigt. Nach ihm ſcheint die Kunſt, ſobald nur die äußern Umſtände ihre Entwickelung freilaſſen, überall ein und daſſelbe innere Bildungsgeſetz auszuführen. Selbſt bei zeitlich zuſammentreffenden Bewegungen, wie im Zeitalter des Perikles, will er lieber als eine äußere Einwirkung annehmen, „daß die ganze Natur der Menſchenkinder damals in allen Ländern rege wurde, und die großen Erfindungen ſich mit einem male hervorthaten".

Der Hiſtoriker darf ſowenig wie der Naturforſcher nach äſthetiſchen Werthbegriffen parteiiſche Wahl üben. Nach Winckelmann „kann die Abhandlung von der Kunſt der Aegypter, Hetrurier und anderer Völker unſere Begriffe erweitern" (d. h. befriedigt die Wißbegierde, iſt höhere Curioſität) „und zur Richtigkeit im Urtheil führen" (d. h. zur Kennerſchaft anleiten), „die von den Griechen aber ſoll ſuchen, dieſelben auf Eines und auf das Wahre zu beſtimmen, zur Regel im Urtheilen und Wirken" (d. h. Normen des Geſchmacks und Muſter des Studiums liefern, ſie iſt alſo ernſte Angelegenheit und Pflicht.)

Die Wechſel der Kunſt folgen einem durch Einfachheit und logiſche Durchſichtigkeit einnehmenden Schema, einem Geſetz das ſich von ſelbſt zu verſtehen, und nicht erſt mühſam durch Induction gewonnen zu ſein ſcheint.

„Die Künſte, welche von der Zeichnung abhängen, haben wie alle Erfindungen mit dem Nothwendigen angefangen; nachher ſuchte man die Schönheit, und zuletzt folgte das Ueberflüſſige: dieſes ſind die drei vornehmſten Stufen der Kunſt" (A necessariis artificiis ad elegantiora defluximus Cicer. Tusc. q. I).

Oder: „Die älteſten Nachrichten lehren uns, daß die erſten Figuren vorgeſtellt was ein Menſch iſt, nicht wie er uns erſcheint, deſſen Umkreis, nicht deſſen Anſicht. Von der Einheit der Geſtalt ging man zur Unterſuchung der Verhältniſſe, welche Richtigkeit lehrten, und dieſes machte ſicher, ſich in das Große zu wagen, wodurch die Kunſt zur Großheit, und endlich unter den Griechen zur höchſten Schönheit gelangte. Nachdem alle Theile deſſelben vereinigt waren, und ihre Ausſchmückung geſucht wurde, gerieth man in das Ueberflüſſige, wodurch ſich die Großheit der Kunſt verlor, und endlich erfolgte der völlige Untergang derſelben".

Den Weg der Kunſt vom rohen Steinfetiſch bis zur dädaliſchen Statue ſchildert uns Winckelmann ſehr plauſibel, wenn auch ſchwerlich richtig. „Bei den Griechen hat die Kunſt, obgleich viel ſpäter als in den Morgenländern, mit einer Einfalt ihren Anfang genommen, daß ſie . . . die erſten Erfinder der Kunſt ſcheinen können". Erſt war es ein unbearbeiteter Klotz, dann ein viereckiger Stein, eine Säule; ſolchen ſetzte man mit der Zeit Köpfe auf und nannte ſie Hermä, d. h. große Steine; dann merkte man auf dem Mittel deſſelben den Unterſchied des Geſchlechts an, bis Dädalus die untere Hälfte dieſer Bildſäulen in Geſtalt der Beine von einander ſonderte.

Selbſt das Material der Plaſtik gehorcht dieſem Stufengang: „Die Kunſt und die Bildhauerei fingen an mit Thon, hierauf ſchnitzte man in Holz, hernach in Elfenbein, und endlich machte man ſich an Stein und Metall".

Das muß man loben an Winckelmann, und darin iſt er ein Kind ſeines Jahrhunderts, daß es bei allem (wohlbegründeten) Enthuſiasmus in ſeiner Geſchichte überall klar, cauſalmäßig und natürlich zugeht. So unerreicht die griechiſche Kunſt iſt, ſo vollkommen ſie der Natur ihre Geheimniſſe abgelauſcht hat, ja über die Natur hinaus in eine geiſtige Welt gedrungen iſt und von dorther Urbilder herabgeholt hat: dennoch kann von jedem ihrer Schritte auf dieſem Weg Rechenſchaft gegeben werden: die Kette der mannichfaltigen Bedingungen, die in Natur und Cultur liegen, bricht nie ab. Kein myſtiſches Helldunkel, kein metaphyſiſcher Wortkram.

„Da der Menſch allezeit der vornehmſte Vorwurf der Kunſt und Künſtler geweſen iſt, ſo haben dieſe in jedem Lande ihren Figuren die Geſichtsbildung ihrer Nation gegeben. . . . Die Geſichtsbildung aber und ſelbſt die Statur wird gebildet durch das Clima, d. h. die Wirkung der verſchiedenen Lage der Länder, der beſonderen Witterung und Nahrung in denſelben. . . . Je mehr ſich die Natur dem griechiſchem Himmel nähert, deſto ſchöner, erhabener und mächtiger iſt dieſelbe in Bildung der Menſchenkinder. . . . Zum Einfluß auf die Bildung kommt der Einfluß auf die Denkart, den Erziehung, Verfaſſung und Regierung eines Volks ausüben". . . . Die ideale Plaſtik ruht auf der einfachen Thatſache, daß der Polytheismus Idole fordert: „die Kunſt fällt zuſammen mit der früheren oder ſpätern Einführung des Gottesdienſtes".

„In Kleinaſien und im Archipel, wo der Himmel heiter, die Witterung beſtändiger und gleicher iſt, als ſelbſt in Griechenland, war das ſchönſte Geblüt der Griechen; hier wurde ihre Sprache reicher an Selbſtlautern, ſanfter und muſicaliſcher, unter dem Himmel welcher den Homer erzeugt und begeiſtert hat. Aber dieſe Jonier waren nicht im Stande, ſich zu einem mächtigen freien Staate zu erheben. In Athens Democratie erhob ſich der Geiſt eines jeden Bürgers; hier floß, wie ins Meer die Ströme, alles zuſammen;

Digitized by Google

mit den Wiſſenſchaften ließen ſich hier die Künſte nieder; hier nahmen ſie ihren vornehmſten Sitz und von hier gingen ſie in andere Länder aus". Dieß iſt der Stammbaum der Kunſt von den heiligen Steinpfeilern bis auf Tädalus, und von Homer bis auf Phidias. —

Dieſe Trennung eines ſyſtematiſchen und eines hiſtoriſchen Theils war einer von den glücklichen Gedanken der Kunſtgeſchichte. Sie war freilich durch die Beſchaffenheit des Stoffs aufgedrängt. Was er von Aufſchlüſſen über alte Kunſt zu geben hatte, hätte nur zum kleinſten Theil in einem hiſtoriſchen Bericht ſeine Stelle finden können. Wie viele Beobachtungen hatte er an dem römiſchen Denkmälervorrath gemacht, über Stil und Character der Antike, über ihre Grundſätze und Typen, aber wie wenig zeigte ſich von dieſem Schatz zur Vertheilung in Zeitabſchnitte geeignet! Und die in dieſem Chaos noch verſteckten Originale, Repliken, Nachbildungen zu kunſtgeſchichtlichen Zwecken auszuſondern, dazu war das Auge der Wiſſenſchaft noch nicht bewaffnet.

In Folge dieſer Trennung kann der Autor nun auf dem einen Blatt ebenſo rein und ganz Erzähler ſein, wie auf dem andern Theoretiker, Lehrer. Jene Rede vom Griechenthum und vom Ideal, von der Grazie, von den Göttern und Heroen, ſie zieht in ſchönem, freiem, zuſammenhängendem Gedankenlauf, wie eine Offenbarung an dem durch die Fülle neuer, geiſterhebender und geſchmackveredelnder Wahrheiten geblendeten Leſer vorüber. Wogegen der Bericht des zweiten Theils nun nichts als Geſchichte iſt, in ſtetiger Bewegung, in die nur ſelten ein beſchreibender Ruhepunkt eingelegt wird.

Und keines von beiden möchte man miſſen. Wenn uns Geſchichte erzählt wird, verlangen wir vom Wirklichen und ſeinem natürlichen urſächlichen Zuſammenhange zu hören, nicht mehr und nicht weniger, nicht von angeblichen Ideen, für welche die Ereigniſſe und die handelnden Perſonen nur die Executoren, die Verleger gleichſam wären, und die der Philoſoph auch ohne ſo viel Mühe, ja vollkommener als der im Staub der Einzelheiten wühlende Forſcher mit leichtem Gedankenſpiel aus der zufälligen Hülle herausſchält; wobei es ihm, der ja der Geſchichte ſelbſt nachzuhelfen hat, auf eine Handvoll nicht ankommt.

Aber der Freund der Kunſt, des Schönen wünſcht dann noch etwas anderes zu ſehen als jenen ewigen Wechſel, jenen Strom der Geſtalten, welche die Welle „hebt und verſchlingt", die bunte Gallerie der Geſchichte mit ihren ethnographiſch-antiquariſchen Curioſitäten. Wie wir da wo wir Wahrheit und Wiſſen ſuchen, nicht wiſſen wollen was alles einſt von Menſchen behauptet worden iſt und wird, ſondern was iſt, wobei das Wann und Wie uns gleichgültig iſt: ſo wollen wir auch in der Kunſt nicht bloß conſtatiren, wie jene Nation gebaut und dieſes Jahrhundert gemalt hat. Das Schöne iſt, wie das Wahre, zeitlos. Ein Bedürfniß unſerer Menſchheit, ein

Bedürfniß des Vollkommnen iſt es, das ſich auf das Schöne richtet; es findet ſich ſympathiſch berührt durch des atheniſchen Weiſen hohe Worte vom Ewigſchönen und deſſen Abglanz in der Erſcheinung; dieſes Verlangen nach dem Einen, Höchſten, Beſeligenden, dieſe ahnungsvolle Sehnſucht iſt es die in der Kunſt der Griechen ihre Erfüllung begrüßt.

III. Aeſthetik der Sculptur.

§ 115.

1. Vorbetrachtungen zur Theorie der Schönheit.

Der Kern des Werks iſt nach der Anſicht ſeines Urhebers zu ſuchen in dem Stück „Vom Weſentlichen der Kunſt". Darin aber wird vornehmlich gehandelt von der „Zeichnung des Nackten", und dieſe wieder gründet ſich auf die Kenntniß und auf Begriffe der Schönheit: „Schönheit iſt der höchſte Endzweck und der Mittelpunkt der Kunſt" — dieſer Satz iſt Winckelmann, Leſſing, Mengs und ihrer Zeit gemeinſam.

Winckelmann legte hohen Werth auf dieſe theoretiſche Leiſtung. Er hofft, daß ſeine Abhandlung „einiges Aufſehen machen ſolle", in ihr habe er „die höchſten Kräfte von Nachdenken und Ausdruck zu zeigen geſucht, und ſie könne dennoch vor der heiligen Inquiſition (!) geleſen werden". Er hält was er geſagt „nicht für Muthmaßungen". Nichts hat er ſehnlicher gewünſcht als daß es ihm gelingen möchte, das Weſen der Schönheit zu ergründen, den Schleier dieſes offenbaren Geheimniſſes zu heben, die Antwort zu geben, die einſt Socrates aus jenem glänzenden Univerſalgenie Griechenlands, Hippias, vergebens herauszuziehen geſucht, und die Plato's philoſophiſche Muſe in ihren wunderſamſten Eingebungen nur durch Bilder und Geſchichten mitgetheilt hatte, Bilder aber, die Jahrtauſende ihm nachzudenken und nachzuträumen ſuchten.

Dieſe Theorie hat einſt eine große Wirkſamkeit ausgeübt, ſie genoß zwei Generationen hindurch eine wenig angefochtene Autorität. Archäologen und Kenner Deutſchlands und Welſchlands, Frankreichs und Englands ſchworen nicht höher; Philoſophen haben ihre Sätze in das Syſtem verſchmolzen, und große Poeten ſie in Verſen ausgemalt; Künſtler haben nach dieſen Canones ihre Conceptionen gemodelt und allen die von der Kunſt geiſtig und leiblich lebten, vom Gelehrten bis auf den Ciceronen, galt ſie als Lehrbuch.

Dieſe Theorie faßte die Fäden früherer Meinungen mit dem Zug ihrer

Zeit zusammen, deshalb fand sie solchen Anklang; aber betrachten wir sie als Ganzes, so hatte sich doch noch in Niemandes Kopf je etwas ähnliches zusammengefunden.

Sie schließt sich an den bei den Italienern und von dorther auch sonst herkömmlichen Idealismus, aber sie verknüpft mit ihm die auf ganz anderen Wegen gefundene Linientheorie. Archäologie und Speculation befruchten sich wechselseitig. Andere suchten in solchen Theorien eine Completirung ihres philosophischen Systems, eine Probe ihrer metaphysischen Hypothese: Winckelmann war der Gegenstand, der Stoff Zweck, die Erkenntniß nur eines von den Mitteln, jenen Gegenstand von allen Punkten der Peripherie aus zu durchdringen, ihm mit allen Organen nahe zu rücken; mit Recht, denn die Kunst beschäftigt alle Kräfte menschlicher Natur. Ein wenig Logik und viel empirische Anschauung räumlicher Formen; die feinen Nüancen welche des Kenners Privileg sind; jener Zauber anmuthiger Bildungen, der von der Sinnlichkeit in den Geist emporzusteigen pflegt und moralische Ideale sich zugesellt; auch ohne etwas Metaphysik, Poesie und Religion geht es nicht ab; übersinnliche Lichter und das Lämpchen des Antiquars. —

Winckelmann mußte der Metaphysik einige Worte schenken. Aber wo frühere ganz in metaphysischen Begriffen einheimische Zeiten sowenig erreicht hatten, sollte da das skeptische Jahrhundert glücklich sein? Er selbst war von der Skepsis berührt. „Bei wenig Dingen sind wir in deren Wesen hineinzuschauen vermögend... Ein bejahender Begriff aber erforderte Kenntniß des Wesens... Die Geometrie besitzt solche Begriffe: sie geht und schließt vom Allgemeinen auf das Besondere und Einzelne, und von dem Wesen der Dinge auf ihre Eigenschaften... Es hat „Weise" gegeben, welche den Ursachen des allgemeinen Schönen nachgedacht haben, indem sie dasselbe in den erschaffenen Dingen erforscht und bis zur Quelle des höchsten Schönen zu gelangen suchten"... Aber sollte dieß Verfahren hier anwendbar sein?

„Ein jeder Begriff besteht auf einer Ursache, die außer diesem Begriff in etwas anderem gesucht werden muß: die Ursache der Schönheit aber kann nicht außer ihr, da sie in allen erschaffenen Dingen ist, gefunden werden. Unsere Kenntnisse sind Vergleichungsbegriffe: das Schöne aber kann mit nichts höherem verglichen werden".

Stünden diese Sätze (deren wunderliche Dunkelheit uns nicht bedauern läßt, daß er seinen Fuß selten auf diesen Boden gesetzt) in einem vierzig Jahre später erschienenen Buch, so würden wir glauben, es gehe darauf los, die Schönheit der sogenannten „endlichen Verstandeserkenntniß" (der damals von den Auserwählten der Philosophie der Stuhl vor die Thür gesetzt wurde) zu entziehen, und mit ihr in irgendwelche „intellectuelle Anschauung" hinaufzuschweben, sie zum „Göttlichen" zu befördern, denn mit der Ertheilung dieses

Characters war man damals ſehr freigebig; obwohl uns bei jenem „Göttlichen" alles eher als göttlich zu Muthe wird.

Aber Winckelmanns Denken war zu ſehr von griechiſcher Façon, er bleibt gern beim Begrenzten, und gedenkt zur rechten Stunde der „Unvollkommenheit" unſeres Looſes, ſpricht auch wohl den Alten zu Gefallen von der „Materie", die an jener Unvollkommenheit der Menſchheit Schuld ſei. Denen welche das Schöne in der „vollkommenen Uebereinſtimmung des Geſchöpfs mit deſſen Abſichten und der Theile unter ſich und mit dem Ganzen" geſucht haben, hält er mit Mengs entgegen: „das wäre gleichbedeutend mit der Vollkommenheit, für welche die Menſchheit kein fähiges Gefäß iſt (non è capace)". —

Aber ebenſowenig mag er Schönheit freilich für durchaus endlich, meßbar halten. „Die Schönheit fällt nicht unter Zahl und Maaß". Daß es keinen geometriſch deutlichen Begriff von ihr giebt, zeigt ſchon die Verſchiedenheit des Urtheils: „gäbe es einen, ſo würde die Ueberzeugung von der wahren Schönheit leicht werden". Deshalb kann er auch in den Proportionen kein Aequivalent der Schönheit finden. „So wie die Geſundheit ohne anderes Vergnügen kein großes Glück ſcheint, ſo iſt es, eine Figur ſchön zu zeichnen, nicht hinlänglich, daß dieſelbe in der Proportion richtig ſei, und ſowie die Wiſſenſchaft vom guten Geſchmack und von Empfindung gänzlich entfernt ſein kann, ebenſo kann die Proportion, welche auf Wiſſen beſteht, in einer Figur ohne Tadel ſein, ohne daß dieſelbe dadurch ſchön iſt. Viele Künſtler ſind gelehrt in der Proportion, aber wenige haben das Schöne hervorgebracht, weil hier der Geiſt und das Gefühl mehr als der Kopf arbeitet".

Alſo — „die Schönheit iſt eins von den großen Geheimniſſen der Natur, deren Wirkung wir ſehen, und alle empfinden, von deren Weſen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehört... Es kann leichter, wie Cotta beim Cicero von Gott meint, von der Schönheit geſagt werden, was ſie nicht iſt, als was ſie iſt... Es fehlt uns die Regel und der Canon des Schönen, nach welchem das Häßliche beurtheilt wird... Ja, die Schönheit liegt über unſern Verſtand hinaus (è superiore al uostro intelletto)".

Dieſe Erklärung wird manchen Leſer, den das „Weſen", das „Weſentliche" in der Ueberſchrift beſorgt gemacht hatte, beruhigen. Wo ſonſt dieſes (gerades Wegs von den Entitäten und Entelechien der alten Schulmänner abſtammende) Wort erſcheint, da kann man darauf ſchwören, daß Metaphyſik kommen wird, d. h. hohe tönende Worte, halb leer, halb verworren.

Winckelmann tröſtete ſich leicht über dieſen ſeinen ſkeptiſchen Rückzug, indem er bemerkte, daß die wirkliche Einſicht durch jene Rechenmeiſter und Wortklauber kaum je erweitert oder verfeinert worden ſei, und daß ihre

Begriffe oft mit seichter Kenntniß und stumpfen Sinnen zusammen bestünden. „Wenn auch das Schöne in allgemeinen Begriffen könnte bestimmt werden, so würden sie dem, welchem vom Himmel das Gefühl versagt ist, nicht helfen".

Wurde er aber gedrängt, so hatte er nichts gegen die bekannte Erklärung: Einheit im Mannichfaltigen. Doch dieß war nur eine vage Formel, in der eine große Zahl von Formen Platz fand, von denen nur wenige ästhetischen Werth hatten, und diese herauszufinden, gab die Formel keine hinreichenden Winke. —

Je mehr Winckelmann sich hier skeptisch aussprach, um so mehr war ihm daran gelegen, daß man wisse, diese Skepsis erstrecke sich bloß auf die metaphysische Begründung unserer Ansichten des Schönen, auf die logische Ableitung seiner Eigenschaften, Formen aus dem allgemeinen Begriff. Nichts wäre seinem Sinn mehr entgegen gewesen, als der gemeine Wahn, daß auch der Inhalt jener Begriffe, die Formen denen wir ästhetischen Werth zuschreiben, willkürlich seien, kurz daß über den Geschmack nicht zu streiten sei. Der Widerstreit im Geschmack und in der Kunst Einzelner wie ganzer Völker und Racen ist ihm zufolge kein Beweis gegen das Vorhandensein einer in der Natur und in der Sache liegenden Norm schöner Formen, nicht einmal gegen die Uebereinstimmung des Gefühls selbst, wenn es nur von fremden trübenden Einwirkungen befreit würde.

Daher sucht er die angebliche Thatsache jenes Widerstreits des Geschmacks zu beseitigen. „In der allgemeinen Form seien beständig die mehrsten und die gesittetsten Völker in Europa sowohl als in Asien und Africa übereingekommen: daher seien deren Begriffe nicht für willkürlich angenommen zu halten, ob wir gleich nicht von allen Gründe angeben können".

Er hätte sich auch berufen können auf die große Thatsache der Kunstgeschichte, daß stets das unvollkommene Mannichfaltige, sobald das Eine Schöne sich zeigte, gleichsam auf sein Recht der Existenz verzichtet hat — wie die Geschichte aller Renaissancen alter und neuer Zeit beweist.

Er zeigt ferner, wie die Formen gewisser Völker, die uns Kaukasiern häßlich erscheinen, häßlich an sich sind. Es sei darin eine grundlose Abweichung vom Einfachen und Natürlichen, eine Uebertreibung oder Verkümmerung. Die Schönheit liegt also in der rechten Mitte, und er hätte sich auf des Aristoteles Schilderung der Tugenden als Mittel zwischen einer Ueberschreitung und einem Zurückbleiben berufen können.

„Wenn unter zwei Linien die eine von der andern *ohne Grund* abweicht, thut es dem Auge wehe"... Bei Sinesen, Japanesen z. B. verletzt die schräge Richtung ihrer Katzenaugen den erwarteten Parallelismus derselben mit der Horizontallinie des Augenknochens, die mit der senkrechten Nasen-

linie das Kreuz bildet", dieſe Baſis und Grundlage des Geſichts, von der jene alſo abfällt. „Die gepletſchte Naſe der Calmücken iſt ebenfalls eine Abweichung: denn ſie unterbricht die Einheit der Formen, nach welcher der übrige Bau des Körpers gebildet war, und es iſt kein Grund, warum die Naſe ſo tief geſenkt liegt und nicht vielmehr der Richtung der Stirn folgen ſollte. Der aufgeworfene ſchwülſtige Mund, welchen die Mohren mit den Affen in ihrem Lande gemein haben, iſt ein überflüſſiges Gewächs [ὑπεροχή] ... welches die Hitze ihres Climas verurſacht; die kleinen Augen der entlegenen nördlichen und öſtlichen Länder ſind in der Unvollkommenheit [ἔλλειψις] ihres Gewächſes mitbegriffen, welches kurz und klein iſt". Dieſe Begründung einer Thatſache, weil kein Grund für das Gegentheil vorhanden ſei, gehört übrigens auch zu den roſtigen Waffen der alten Metaphyſik.

„Man werde zugeben müſſen, bemerkt er noch, daß je ſtärker die Aehnlichkeit an einzelnen Theilen mit der Bildung der Thiere ſei, deſto mehr die Form von den Eigenſchaften unſres Geſchlechts abweiche". Wirklich hat man gemeint, die Griechen hätten ideale Formen auf dieſem Wege geſucht, indem ſie dem ſpecifiſch Menſchlichen in der Richtung ſeiner Entfernung vom Thieriſchen nachgingen, z. B. in dem großen Kinne, dem tiefliegenden Auge, der ſenkrechten Stirn.

In vielen Fällen iſt aber der Widerſtreit des Geſchmacks nur ſcheinbar, weil es nicht eigentlich ein Widerſtreit des Geſchmacks iſt, ſondern die Sinnlichkeit das Geſchmacksurtheil verfälſcht hat.

Winckelmann berührt hier den Unterſchied des Schönen und Angenehmen, indem er dem Schönen das beilegt was Kant Intereſſeloſigkeit nannte. „Zwar iſt die Kunſt der Zeichnung und der Malerei, wie die Poeſie, eine Tochter des Vergnügens: das Vergnügen iſt dem Menſchen nicht weniger nothdürftig, als die Nothdurft in eigentlichem Verſtand"; aber die „Schönheit iſt verſchieden von der Gefälligkeit".

Die Urſache der Geſchmacksirrthümer liegt oft „in unſeren Lüſten, welche bei den mehrſten Menſchen durch den erſten Blick erregt werden; und die Sinnlichkeit iſt ſchon angefüllt, wenn der Verſtand ſuchen wollte, das Schöne zu genießen: alsdann iſt es nicht die Schönheit, die uns einnimmt, ſondern die Wolluſt. Dieſer Erfahrung zufolge werden jungen Leuten, bei welchen die Lüſte in Wallung und Gährung ſind, mit ſchmachtenden und brünſtigen Reizungen bezeichnete Geſichter, wenn ſie auch nicht wahrhaft ſchön ſind, Göttinnen erſcheinen, und ſie werden weniger gerührt werden über eine ſolche ſchöne Frau, die Zucht und Wohlſtand in Geberden und Handlungen zeigt, welche die Bildung und die Majeſtät der Juno hätte". Noch leichter iſt dieſe Bethörung, wenn ein Kunſtgebilde mit der Natur in die Schranken tritt. —

„Denn weil ausgebildete Schönheiten in der Kunst weniger reizen als die in der Natur selbst, so werden auch jene, wenn sie nach Begriffen hoher Schönheit gebildet, und mehr ernsthaft als leichtfertig sind, dem unerleuchteten Sinn weniger gefallen, als eine gemeine hübsche Bildung, die reden und handeln kann". Nun aber „bilden sich die Begriffe der Schönheit bei den meisten Künstlern aus solchen unreifen ersten Eindrücken, welche selten durch höhere Schönheit geschwächt und vertilgt werden, zumal wenn sie entfernt von den Schönheiten der Alten, ihre Sinne nicht verbessern können". Er vergleicht diesen Vorgang mit der Bildung der Handschrift in der Jugend. Er hätte auch an den Hang erinnern können, vor dem Leonardo die Künstler warnt, den Typus ihrer eigenen Gestalt wiederzugeben.

Endlich beruft er sich noch auf die geringe Bedeutung der Farbe, nämlich der des Materials in der Plastik. Die Farbe trage zur Schönheit bei, sei aber nicht die Schönheit selbst, sondern erhebe dieselbe überhaupt und ihre Form; die Farbe des Metalls, des schwarzen oder grünlichen Basalts sei der Schönheit alter Köpfe nicht nachtheilig, obwohl die weiße Farbe, die sich empfindlicher macht, einen schönen Körper verschönere. Die „Bildung" macht das Wesen der Schönheit aus, und über dieses werden sich Sinne, die erleuchtet sind, ohne Widerspruch leicht vereinigen können, während man über blond oder braun freilich ewig uneins sein wird. So wird ein geübtes unbestechliches Auge an einem argzugerichteten griechischen Torso mehr Genuß finden, als an einer makellosen, spiegelglatten, eleganten römischen Nachahmung. —

Da wir nach dem Obigen nun nicht in der Lage sind, wie in den mathematischen und deductiven Wissenschaften, vom Allgemeinen auf das Besondere und Einzelne, vom Wesen der Dinge auf ihre Eigenschaften zu schließen, so bleibt nur der inductive Weg übrig: „wir müssen uns begnügen, aus lauter einzelnen Stücken wahrscheinliche Schlüsse zu ziehen ... Unsere Begriffe von Schönheit bilden sich durch einzelne Kenntnisse, die, wenn sie richtig sind, gesammelt und verbunden uns die höchste Idee menschlicher Schönheit geben". Obwohl man im Vortrag den synthetischen Weg vorziehen kann, „da man die Kenntniß allgemeiner Sätze vor einzelnen Bemerkungen, obgleich aus diesen jene erwachsen ist, in aller Methode voraussetzen muß".

Diese Induction nun sollte sich gründen auf eine Revue [ἐπαγωγή] von nichts weniger als dem gesammten Apparat der Archäologie. Er wünschte, sich alle Nachrichten von Statuen und Bildern und zugleich alles was von diesen übrig sein kann, nebst der unendlichen Menge erhaltener Werke der Kunst auf einmal gegenwärtig vorstellen zu können. „Ohne diese Sammlung und Vereinigung derselben unter einem Blick ist kein richtiges Urtheil zu fällen: wenn aber Verstand und Auge alle Werke sammelt und in einem

Raum zuſammenſetzt, ſowie das auserleſenſte der Kunſt in dem Stadio zu Elis in vielen Reihen geordnet ſtand, befindet ſich der Geiſt wie mitten in demſelben".

Jemand dürfte nun einwenden, auf dieſem Wege könne nur der Stil der Sculptur, wenigſtens der griechiſchen, oder auch das „claſſiſche Ideal" gefunden werden, dieſe erſtgeborene, vielleicht aber nicht die einzige Tochter der Schönheit. Nicht mit Unrecht tadelte Rumohr, daß Winckelmann nie dahin gelangt ſei, die Schönheit des Begriffs vom Schönen der Anſchauung zu unterſcheiden. Aber damals dachte noch Niemand daran, daß es mehrere Geſetze des Kunſtſchönen, einen maleriſchen Stil und einen plaſtiſchen, ein romantiſches Ideal und ein modernes geben könne. Aus der antiken Plaſtik ſchöpfte man unbedenklich den Canon für die ganze bildende Kunſt. Es iſt ein Axiom Winckelmanns: die Einheit des Schönen. „Was nicht ſchön iſt, kann nirgends ſchön ſein.... Die die Schönheit als würdigen Gegenſtand ihrer Betrachtungen gewählt und angeſehen haben, können über das wahre Schöne als nur Eines und nicht mancherlei, nicht zwiſtig ſein". Hierin ſchließt er ſich alſo ganz an jene bei den engliſchen Critikern (wie Hutcheſon, Home) ſtehenden Räſonnements, die unter dem Titel Standard of taste die Zweifel an einer Regel des äſthetiſchen Urtheils widerlegen. Dieſe Auffaſſung iſt ein characteriſtiſcher Zug der Kunſttheorien des Aufklärungsjahrhunderts, ſie hängt zuſammen mit dem was man ſpäter das „Unhiſtoriſche" ſeiner Bildung nannte. In leidenſchaftlichem Widerſpruch damit behaupteten die Romantiker das Recht der hiſtoriſchen Mannichfaltigkeit in der Kunſt, indem ſie das Allgemeingültige der Wiſſenſchaft vorbehielten, und Schleiermacher erfand dafür eine Formel, indem er die Kunſt „der eigenthümlichen oder differentiirenden Vernunftthätigkeit" zuwies.

§ 116.

2. Schöne Natur.

In dieſer letzten Wendung tritt der Archäologe hervor und nimmt gleichſam dem Philoſophen den Gedankenfaden aus der Hand. Jene ſkeptiſchen Erwägungen führten unvermerkt von der Metaphyſik in die Empirie, von der Theorie zur Hiſtorie, vom Begriff des Schönen zu den Maximen griechiſcher Bildhauer. Die Gründe, welche Winckelmann zu haben meinte, wenn er die Schöpfungen der letztern zur alleinigen Erkenntnißquelle des Schönen machte, ſind zum Theil enthalten in ſeiner Lehre von der ſchönen Natur.

Der Begriff der ſchönen Natur kommt an zwei Stellen vor: bei den Urſachen des Vorzugs griechiſcher Kunſt, deren erſte die „Bildung" der

Griechen ist, und bei den Stilperioden, wo die Nachahmung der Natur den vorwärtstreibenden Impuls giebt.

„Die Kunst hat im Alterthum, wie unter den Neueren, eine Gestalt nach der Bildung der Menschen angenommen... Die Künstler haben in jedem Lande ihren Figuren die Gesichtsbildung ihrer Nation gegeben... Vieles also was wir uns als idealisch vorstellen, war bei den Griechen Natur.... Wenn nach einem englischen Schriftsteller von Stande nur die Italiener die Schönheit malen und bilden können, so liegt in den schönen Bildungen des Landes selbst zum Theil der Grund zu dieser Fähigkeit... Kurz, der Einfluß des Himmels muß den Samen beleben, aus welchem die Kunst soll getrieben werden".

Nun aber war der hellenische Typus wirklich die regelmäßigste und großartigste Entfaltung menschlicher Gestalt, von der wir Kunde haben. Um diese Behauptung wahrscheinlich zu machen, geht er von der Beobachtung aus, daß die Natur nach dem Süden hin in der Bildung immer glücklicher und stattlicher werde: „wo die Natur weniger in Nebeln und in schweren Dünsten eingehüllt ist, giebt sie den Körpern zeitiger eine reifere Form; sie erhebt sich in mächtigen, sonderlich weiblichen Gewächsen". Dieß hat Winckelmann in Italien selbst beobachtet: „es finden sich in den schönsten Ländern von Italien wenig halbentworfene, unbestimmte und unbedeutende Züge des Gesichts, wie häufig jenseits der Alpen, sondern sie sind theils erhaben, theils geistreich, und die Form des Gesichts ist mehrentheils groß, völlig, und die Theile desselben in Uebereinstimmung... Diese vorzügliche Bildung ist so augenscheinlich, daß der Kopf des geringsten Mannes unter dem Pöbel in dem erhabensten historischen Gemälde könnte angebracht werden; und unter den Weibern dieses Standes würde es nicht schwer sein, auch an den geringsten Orten ein Bild zu einer Juno zu finden. Neapel ... hat häufig Formen und Bildungen die zum Modell eines schönen Ideals dienen könnten, und welche in Absicht der Form des Gesichts und sonderlich der stark bezeichneten und harmonischen Theile desselben, gleichsam zur Bildhauerei erschaffen zu sein scheinen".

Es ist aber weniger die Wärme als die Gleichmäßigkeit der Temperatur, welche dieser Formentwicklung günstig ist, — „die Milde, der gleichmäßige Himmel... Unschöne Bildungen wirkt die Natur allgemeiner, je mehr sie sich ihren äußersten Enden nähert, und entweder mit der Hitze oder mit der Kälte streitet, wo sie dort übertriebene und zu frühzeitige, hier aber unreife Gewächse von aller Art hervorbringt. Je mehr sie sich dagegen dem Mittelpunkt nähert, desto regelmäßiger bildet sie ... desto schöner, erhabener und mächtiger ist sie in Bildung der Menschenkinder ... desto heiterer und fröhlicher wird sie, und desto allgemeiner ist ihr Wirken in geistreichen und

witzigen Bildungen, und in entſchiedenen und vielverſprechenden Zügen. ... Und da ſich die Natur nun, nachdem ſie ſtufenweiſe durch Kälte und Hitze gegangen, in Griechenland, wo eine zwiſchen Winter und Sommer abgewogene Witterung iſt, wie in ihrem Mittelpunkt geſetzt: ſo wird ſie hier ihre Menſchen aufs feinſte vollendet haben. Wahrſcheinlich war das ſchönſte Geblüt der Griechen, ſonderlich in Abſicht der Farbe, unter dem ioniſchen Himmel in Kleinaſien, unter dem Himmel, welcher den Homer erzeugt und begeiſtert hat. Denn hier und auf den Inſeln iſt der Himmel viel heiterer, und die Witterung beſtändiger und gleicher als ſelbſt in Griechenland. Und dieſe Formen haben auch ſoviele Umwälzungen nicht ganz zerſtören können: auch nach der Vermiſchung mit fremdartigen Beſtandtheilen durch ſoviele Jahrhunderte iſt noch jetzt das heutige griechiſche Geblüt wegen deſſen Schönheit berühmt".

„Folglich (ſchließt er) ſind unſere und der Griechen Begriffe von Schönheit, welche von der regelmäßigſten Bildung genommen ſind, richtiger als welche ſich Völker bilden können, die von dem Ebenbild ihres Schöpfers halb verſtellt ſind". —

Ueber dieß alles ließe ſich viel ſtreiten. Die damals ſo beliebte Anſicht vom Einfluß der Luft auf das Volksweſen ſtand ſchon bei den alten Naturphiloſophen; das Clima bildet nach Polybius die Sitten der Völker, ihre Geſtalt und Farbe. Cicero glaubte, die Köpfe wären um ſo feiner, je dünner die Luft, und nach Hippocrates formt der glückliche Himmel Griechenlands unter Menſchen die ſchönſten und wohlgebildetſten Geſchöpfe und Gewächſe. Den Alten war dieſe Anſicht ſehr natürlich, da ſie ſich die Seele ſelbſt, das belebende und plaſtiſche Fluidum, als eine „warme, trockene Luft, einen feurigen Dunſt" vorſtellten.

Ohne dieſen Einfluß des Climas zu läugnen, zumal für die langen, vorhiſtoriſchen Zeiträume, in welchen die Bildung unſerer Raeentypen ſtattfand, iſt doch für die kurzen Zeitmaße der Geſchichte, welche wir überſehen, die Abſtammung faſt allein maßgebend. Die Raeen- und Völkertypen beſitzen eine ſolche Dauerhaftigkeit und Widerſtandskraft allen Wechſeln des Wohnſitzes gegenüber, daß von den hiſtoriſchen Sitzen eines Volks kaum ein Schluß auf die Wirkungen des Climas gemacht werden kann. Winckelmann beruft ſich auf die Franken in Gallien und die Gothen in Spanien für ſeine Hypotheſe, daß die Natur eines jeden Landes auch neuen Ankömmlingen dieſelbe ihr eigne Geſtalt gebe, wie früher den Eingebornen; aber was ſind einige Tauſend Erobererhorden über einheimiſche Millionen zerſtreut! Beſtehen nicht in Hindoſtan nun ſchon Jahrtauſende lang die ſtärkſten nationalen Contraſte, die unſer Planet aufweiſt, unvermiſcht und unverwiſcht neben-

einander? Der helleniſche Typus iſt in ganz andern Thälern als denen Arcadiens und Anatoliens gewachſen. —

Die von der Natur gelieferte Form aber wurde dann auf alle denkbare Weiſe veredelt und vervollkommnet durch die Civiliſation. „Alles was von der Geburt bis zur Fülle des Wachsthums in der Bildung der Körper, zur Bewahrung, zur Ausarbeitung und zur Zierde dieſer Bildung durch Natur und Kunſt eingeflößt und gelehrt worden, war zum Vortheil der ſchönen Natur der alten Griechen gewirkt und angewandt". Denn den Griechen war die Parteilichkeit der Natur für ſie kein Geheimniß, und ſie befolgten die kluge Maxime, die Wahl der Lebensziele ihrer Begabung anzupaſſen. „Die Griechen waren ſich dieſes ihres Vorzugs vor andern Völkern bewußt, und bei keinem Volk iſt die Schönheit ſo hoch als bei ihnen geachtet worden".

„Kein Neuerer, ſagt Rumohr, hat wohl mit ſo antikem Sinn das Schöne und Bedeutungsvolle der Naturformen empfunden, ſo ungeduldig ihr wahres Verhältniß zur Kunſt geahnt".

§ 117.

3. Perioden der Zeichnung.

Sonſt kommt der Begriff der ſchönen Natur noch vor bei Gelegenheit der Perioden griechiſcher Kunſt, in deren Characteriſtik die Veränderungen der Zeichnung das maßgebende ſind.

Die Zeichnung iſt zuerſt geradlinig und einfach, dann ſtark und übertrieben, hierauf erhaben, von hoher Schönheit, endlich von gefälliger, lieblich. Alle dieſe Wechſel aber kommen her von wiederholten Anſätzen zur Annäherung an die Natur, mit Abwendung von den bis dahin geltenden, conventionellen Syſtemen. Naturwahrheit iſt alſo die treibende Kraft im Leben der ſchönen Künſte.

Dieß ſpricht Winckelmann ſehr klar und beſtimmt aus in folgenden merkwürdigen, von baconiſchem Geiſt erfüllten Sätzen, die vielleicht manchen in ſeinem Munde überraſchen werden:

„Die Kunſt wird ſich bei den verſchiedenen Völkern auf einerlei Art gebildet haben, das iſt, mit Nachahmung der Natur, welche der Vorwurf derſelben iſt. Von dieſer, als ihrer Führerin, da ſie kaum auf den Weg gebracht worden, trennte ſie ſich und folgte ihren eigenen Fußtapfen, bis ſie ſich endlich verwirrt [verirrt?] fand und ſich genöthigt ſah, von neuem zu ihrer Führerin zurückzukehren und zu den Grundſätzen, von welchen ſie abgewichen war.

„Die Kunſt iſt zur Vollkommenheit gelangt auf der Bahn die allezeit die größten Menſchen in ihrer Art betreten haben: dieſer Weg iſt, ſelbſt die

Quelle zu ſuchen, und zu dem Urſprunge zurückzukehren, um die Wahrheit rein und unvermiſcht zu finden. Die Quelle und der Urſprung der Kunſt iſt die Natur ſelbſt, die, wie in allen Dingen, alſo auch hier, unter Regeln, Sätzen und Vorſchriften ſich verlieren, und unkenntlich werden kann. Was Cicero ſagt, daß die Kunſt ein richtigerer Führer als die Natur ſei, kann auf einer Seite als richtig, auf der andern als falſch betrachtet werden. Nichts entfernt mehr von der Natur als ein Lehrgebäude und eine ſtrenge Folge nach demſelben". Vom Lyſipp insbeſondere wird gerühmt, er ſei verfahren — „wie zu unſeren Zeiten in der Philoſophie und Medicin geſchehen iſt: er fing da an, wo die Kunſt angefangen hatte: in der Philoſophie geht man jetzt auf Erfahrungen, und man ſchließt nicht weiter als das Auge geht und der Cirkel reicht; da fingen die erſten Menſchen an".

Das Winckelmann'ſche Syſtem der Kunſtperioden geht indeß nicht bis auf die Uranfänge zurück. Denn „der älteſte Stil ſind nicht die erſten Verſuche der Nachahmung der Natur (von denen freilich auch nichts übrig geblieben iſt), ſondern die Werke, in welchen die Kunſt bereits ihre Form erlangt und in ein Syſtem gebracht war".

Seit Rumohr verſteht man unter Stil „ein zur Gewohnheit gediehenes Sichfügen in die inneren Forderungen des Stoffs, in welchem der Bildner ſeine Geſtalten wirklich bildet, der Maler ſie erſcheinen macht". Derſelbe Kunſtkenner zeigt, wie das Wort stile, von den Italienern zuerſt auf Vortheile künſtleriſcher Darſtellung übertragen, von Winckelmann nach ſeiner höheren Anſicht erweitert wurde, indem er die Manier, den Stil der Italiener in Verbindung dachte mit gewiſſen Richtungen des geiſtigen Sinnes auf Edles, Gefälliges, oder Anderes.

1. „Der ältere Stil war auf ein Syſtema gebaut, welches aus Regeln beſtand, die von der Natur genommen waren, und ſich nachher von derſelben entfernt hatten und idealiſch geworden waren. Man arbeitete mehr nach der Vorſchrift dieſer Regeln als nach der Natur, die nachzunahmen war: denn die Kunſt hatte ſich eine eigne Natur gebildet".

In dieſem älteren Stil waren die Regeln despotiſch ſtreng. Es war eine Art draconiſcher Geſetzgebung. Die Aegypter machten ſich nie frei davon. „Man ſtelle ſich ihr Syſtema in Abſicht der Figuren wie das Syſtema der Regierung zu Creta und zu Sparta vor, wo von den alten Verordnungen ihrer Geſetzgeber keinen Fingerbreit abzuweichen war; ... ſie arbeiteten nach einer in Statuten geſetzten und angenommenen Regel wie nach einem und demſelben Muſter".

Und nicht anders war es in den Anfängen der Kunſt bei den übrigen Völkern. Auch bei den Hetruriern war die Kunſt damals „wie ein ſchlechtes

Lehrgebäude, welches blinde Nachfolger macht und nicht zweifeln noch unterſuchen läßt".

Dieſer ältere Stil aber, der bei den Griechen bis auf Phidias geht, hat zwei ziemlich beſtimmt zu unterſcheidende Phaſen.

In jener ſtarrgeſetzlichen Kunſt der Aegypter war „die allgemeine und vornehmſte Eigenſchaft der Zeichnung (des Nackten) das Gerade, oder die Umſchreibung der Figur in wenig ausſchweifenden und mäßig gewölbten Linien. In der großen Einheit ihrer Zeichnung ſind die Knochen und Muskeln wenig, Nerven und Adern aber gar nicht angedeutet." Von den Elementen des Schönen war alſo die Einfachheit da, aber es fehlte die Mannichfaltigkeit, und mit ihr die Grazie und das Maleriſche.

Ganz ähnlich war der Umriß in den älteſten Werken der Hetrurier: derſelbe „ſenkt und hebt ſich wenig, die Muskeln ſind wenig angedeutet, weshalb ihre Figuren dünne und ſpillenmäßig ausſehen." Selbſt „unter den Griechen waren die erſten Züge einfältig und mehrentheils gerade Linien"; obwohl Winckelmann dieſe „platte Art zu zeichnen" nur auf Münzen begegnet iſt.

Dann aber warf ſich die Zeichnung auf eine ganz entgegengeſetzte Darſtellungsweiſe. Die hetruriſchen Künſtler, und gleichzeitig mit ihnen die Verbeſſerer der griechiſchen Kunſt, „da ſie zu größerer Wiſſenſchaft gelangten", verließen den erſten Stil. Die Eigenſchaften und Kennzeichen dieſes zweiten alterthümlichen Stils ſind „eine empfindliche Andeutung der Figur und deren Theile.... Die Muskeln ſind ſchwülſtig erhoben und liegen wie Hügel; die Knochen ſind ſchneidend gezogen, und allzu ſichtbar angegeben, wodurch dieſer Stil hart und peinlich wird".

Die geſetzliche Strenge begegnet uns auch hier, aber ſie war weniger hieratiſch-conventionell, als wiſſenſchaftlich-ſtiliſtiſch. Ihre Urſache lag ja in den angeſtrengten gründlichen Naturſtudien dieſer Zeit. „Da die Wiſſenſchaft in der Kunſt vor der Schönheit vorausgeht, und als auf richtige ſtrenge Regeln gebaut, mit einer genauen und nachdrücklichen Beſtimmung zu lehren anfangen muß, ſo wurde die Zeichnung regelmäßig aber eckigt, bedeutend aber hart und vielmals übertrieben, ... mächtig aber ohne Grazie... In dieſer Härte offenbart ſich der genau bezeichnete Umriß, und die Gewißheit, wo alles aufgedeckt vor Augen liegt. Denn die Zeichnung führt nicht durch ſchwebend verlorene und leicht angedeutete Züge, ſondern durch männliche, obgleich etwas hart und genau bezeichnete Umriſſe zur Wahrheit und zur Schönheit der Form".

Dieſer etruſciſche Stil kann manierirt genannt werden, „welches nichts anderes iſt als ein beſtändiger Character in allerlei Figuren. Da nun einerlei Character kein Character iſt, ſo könnte man auf die hetruriſchen

Künſtler das was Ariſtoteles an Zeuxis tadelt, deuten, nämlich daß ſie keinen Character gehabt haben". Bei den Griechen iſt dieß der Stil, der wie es ſcheint der äginetiſchen Schule eigen blieb.

2. Es kam aber die Zeit, wo ein gereifterer Blick die Differenz zwiſchen dem Syſtem der Kunſt und der Natur bemerkte. Es war in der Zeit der völligen Erleuchtung und Freiheit in Griechenland, als die Verbeſſerer der Kunſt, Phidias obenan, ſich über das angenommene Syſtem von idealiſchen Regeln erhoben und der Wahrheit der Natur näherten.

„Die Natur lehrte aus der Härte und von hervorſpringenden und jäh abgeſchnittenen Theilen der Figur in flüſſige Umriſſe gehen ... und ſich weniger gelehrt als ſchön, erhaben und groß zu zeigen.... Da nun außer der Schönheit die vornehmſte Abſicht dieſer Künſtler die Großheit geweſen zu ſein ſcheint, ſo kann ihr Stil der große genannt werden..." Ferner waren jene Meiſter, z. B. Polyklet, Geſetzgeber in der Proportion ... In einer vollkommenen Uebereinſtimmung der Theile und in dem erhobenen Ausdruck ſuchten ſie die Schönheit; mit ſtrengen Begriffen der Schönheit alſo fing die Kunſt an, wie wohleingerichtete Staaten mit ſtrengen Geſetzen, groß zu werden... Sie ſuchten mehr das wahrhaftig Schöne, als das Liebliche. Und da nur ein einziger Begriff der Schönheit, welcher der höchſte und ſich immer gleich iſt, und jenen Künſtlern beſtändig gegenwärtig war, kann gedacht werden, ſo müſſen ſich dieſe Schönheiten allezeit dieſem Bilde nähern und ſich einander ähnlich und gleichförmig werden".

Und ſo ſtellt ſich noch einmal, zum letztenmale, das Geſetz, diesmal freilich in Geſtalt des erhabenen Ideals ſelbſt, zwiſchen Natur und Kunſt. Ein altes, herbes, ungefälliges Syſtem war verdrängt worden durch ein Syſtem hoher Schönheit, aber doch ein Syſtem, und einer Schönheit mehr der Maaße und der Verhältniſſe, als der Linien. Ideal, Großheit, Richtigkeit treten in eine gewiſſe Spannung mit Natur, Anmuth, Wellenlinie. „Da in der Kunſt vieles idealiſch geworden war, d. i. da die größten Meiſter das Schönſte und das Höchſte zu erſchaffen ſuchten und ſich davon ein Bild gemacht hatten, welches über die Natur erhaben war, ſo wird es geſchehen ſein, daß ſich dieſes Bild von der Natur entfernt hatte, die ſelbſt in ihren Theilen nicht mehr völlig kenntlich war... Und da die Meiſter das Maaß eines jeden Theils auf deſſen Punkt werden geſetzt haben, ſo iſt nicht unglaublich, daß dieſer großen Richtigkeit ein gewiſſer Grad ſchöner Formen aufgeopfert worden ... ihre Großheit kann in Vergleichung gegen die Umriſſe der Nachfolger eine gewiſſe Härte gezeigt haben: das Gerade blieb der Zeichnung dieſes Stils noch einigermaßen eigen, und die Umriſſe gingen dadurch in Winkel".

3. Erſt im dritten oder ſchönen Stil wurde der Bann des Geſetzes vollkommen gebrochen; der Gegenſatz zwiſchen Kunſt und Natur fiel. Die

Contouren wurden fließend, undulirend, die Charactere mannichfaltiger. Lyſipp hat den Ruhm, die Natur mehr als ſeine Vorgänger nachgeahmt zu haben. Er führte die Kunſt, vornehmlich auch durch anatomiſche Unterſuchungen, zur Beobachtung und Nachahmung der Natur zurück, die in dem Ideal ſeiner Vorgänger in ihren Theilen nicht mehr völlig kenntlich war.

Doch war dieſe letzte Befreiung griechiſcher Kunſt keine Aufhebung der früher entdeckten Geſetze. „Die nächſten Nachfolger der großen Geſetzgeber in der Kunſt verfahren nicht wie Solo mit den Geſetzen des Draco, ſie gingen nicht von jenen ab: die Formen des vorigen Stils blieben auch in dieſem zur Regel, denn die ſchönſte Natur war der Lehrer geweſen: ſondern wie die richtigſten Geſetze durch eine gemäßigte Erklärung brauchbarer und annehmlicher werden, ſo ſuchten dieſe die hohen Schönheiten, die von Statuen ihrer großen Meiſter wie von der Natur abſtracte Ideen und nach einem Lehrgebäude gebildete Formen waren, näher zur Natur zu führen, und eben dadurch erhielten ſie eine größere Mannichfaltigkeit".

In der Zeichnung wurde nun alles Eckige vermieden... Parrhaſius' größter Vorzug beſtand in dem ſchönen Umriß, in deſſen Rundung, und in Licht und Schatten.

4. Hiernach war nun eigentlich kein Fortgang mehr zu denken: „da die Verhältniſſe und die Formen der Schönheit auf das höchſte ausſtudirt, und die Umriſſe der Figuren ſo beſtimmt waren, daß man ohne Fehler weder herausgehen noch hineinlenken konnte: ſo war der Begriff der Schönheit nicht höher zu treiben. Es mußte alſo die Kunſt, da ſie nicht weiter hinausging, zurückgehen." Zwar geht der Verfall der Kunſt noch in derſelben Richtung fort, wie ihr Steigen; aber der Naturalismus, nach dem man nun trachtete, war bereits Manier, und das was man als Fehler beſeitigen wollte, erſchien nur der Verweichlichung als Fehler. „Es wurden durch die Bemühung alle vermeinte Härte zu vermeiden, und alles weich und ſanft zu machen, die Theile, welche von den vorigen Künſtlern mächtig angedeutet waren, runder, aber ſtumpf, lieblicher, aber unbedeutender". — —

In dieſen Sätzen iſt der Kern der antiken Stilgeſchichte enthalten. Daß ſie keine erſchöpfende Beſchreibung und Motivirung der Wandlungen helleniſcher Plaſtik ſind, ſieht heutzutage Jedermann. Dieſe Darſtellung gründet ſich faſt allein auf Beobachtung der Formen, vornehmlich der Linienbehandlung, während die Erfindung, und ihre Richtung ganz außer Acht gelaſſen wird.

Die griechiſche Plaſtik gleicht hiernach dem Zögling einer Kunſtſchule, der damit anfängt, Vorbilder mit kindiſcher Sauberkeit ohne Verſtändniß nachzuahmen, hierauf ſeine anatomiſchen Studien ſchülerhaft deutlich auszudrücken ſucht, dann an Gypſen einen Blick für die Mängel des Modells gewinnend, ſchöne aber lebloſe Formen bildet, endlich aber durch Beobachtung

der Natur ſein Gefühl für die flüchtigen Nüancen der Oberfläche des jugendlichen Körpers ſtufenweiſe verfeinert, dieſen näher zu kommen für ſein höchſtes Ziel achtet, ohne daß er jedoch Norm und Leitfaden jener Gypſe jemals aus dem Auge ließe.

Der Urſprung dieſer Theorie liegt ohne Zweifel in Betrachtungen über die Epoche des Phidias und über das Verhältniß des Stils dieſer größten Zeit zu der alterthümlichen Kunſt und ihren herben Formen; oder wie es damals auch hieß, des griechiſchen Geſchmacks zum etruskiſch-italiſchen.

Die Geſchichte bewegt ſich nie in einem ſolchen ſtetigen Fortgang, wo jedes folgende das vorhergehende übertrifft und abthut, indem es ſeine volle Erbſchaft antritt. Sie iſt wohl eine Reihe von Gewinnſten, aber auch von Verluſten. So könnte in den Werken eines Meiſters der volle Formenreiz zu vermiſſen ſein, dafür aber die Kraft und Eigenthümlichkeit des Characters der von ihm geſchaffenen Geſtalten bei ſeinem geſchmackvolleren Nachfolger verloren gehen.

Aber auch wenn man dieſe Geſchichte nur als eine Reihe von Formwandlungen betrachtet, bleibt manches zu beanſtanden. Jene undulirenden Linien können nicht als correcter Ausdruck der von aller Befangenheit befreiten Form gelten. Wie oft begegnen uns Antiken, Copien griechiſcher Werke, die nach einem von der Wellenlinie ganz verſchiedenen Princip behandelt ſind, und an denen doch keine Spur alterthümlicher Härte entdeckt werden kann. In Werken die auf der Höhe griechiſchen Formenſinns ſtehen, ſieht man möglichſt große, einfache, oft ſehr ebene Flächen ſich berühren, in zwar nie harten und ſchneidenden, ſehr edelgezogenen, aber doch ſehr ſcharfen und präciſen Flächenwinkeln: dieſe Formen ſind ſoweit als möglich von einer wellenförmigen Auflöſung in ein gleichmäßiges Spiel concaver und convexer Curven entfernt. Es giebt freilich auch einen andern morphologiſchen Typus, der ſich mehr zum Ausdruck der Bewegung eignet, wo rundlichere Formen, in ſtarken Schwellungen, weniger aufeinanderſtoßen, als ſanft aneinanderſchmelzen. Aber in keinem von beiden Fällen hatten es die griechiſchen Meiſter auf Hervorbringung gewiſſer Linien abgeſehen. Erſt als man zur Zeit der Reſtauration der Kunſt die Meiſterwerke Griechenlands ſelbſt wieder wie eine andere Natur ſtudirte und zergliederte, ſcheint man auf das Streben nach Linienreiz verfallen zu ſein und an den überlieferten Typen gemodelt zu haben, vielleicht in der Hoffnung, ſelbſt über praxiteliſche und lyſippiſche Umriſſe noch hinausgehen zu können, und Winckelmann hat an ſolchen Werken jene „immerwährende Ausfließung der Formen ineinander", jenes verſchlungene Wellenſpiel, vergleichbar den kaum ſichtbaren Wallungen eines Glasfluſſes bewundert. —

Der Urheber dieſer naturaliſtiſchen Theorie galt oft als Stimmführer

derer, welche die Natur in den schönen Künsten als eine Sirene fürchten, die vom idealen Tugendpfad in blumige Sümpfe lockt, und der man wohl einmal einen Blick zuwerfen soll, aber wie Odysseus, nicht ohne gehörige Schutzmittel classischer Begriffe und Muster. Indeß Winckelmann hatte in sich auch Etwas, das die Sache der Natur führte. In der Wissenschaft folgte er ganz dem Zug der Zeit zu Empirie und Materie, und in den letzten Jahren sprach er zuweilen davon, sich von der Kunst zur Natur, zu physicalischen Studien zu wenden.

Diese Deduction ist jedoch nicht sowohl naturalistisch, als eine eigene Vermischung von Naturalismus und ausgebildetem Formensinn, der sogar etwas nach Manierismus schmeckt. Und darin trägt sie ganz die Signatur des Zeitmoments. Wir befinden uns in einer Uebergangszeit. Ein Jahrhunderte langes Kunstleben ist im Absterben begriffen; nach neuen Anfängen ist das Verlangen erwacht, obwohl noch kein Genie aufgestanden ist, den Grund zum Neubau zu legen. Man ist die ausgelebten Manieren und Motive satt, man strebt aus Verkünstelung zur Natur, aus Verbildung zur Einfalt zurück; es ekelt sie die Atelierroutine, „wo die Kunst wie eine flüchtige Substanz entwichen und das Handwerk als grober Bodensatz übrig geblieben ist" (Milizia). Zuweilen erschien die ganze reiche Vergangenheit, deren (nachahmende) Aneignung die Caracci als Weg zum Vollkommnen beschrieben, — ein Weg auf dem man soweit heruntergekommen war! — als ein schwerfälliges Rüstzeug, das die Bewegungen nur hemme: warum nicht lieber im leichten Waffenrock weitergehn, bloß mit seinem guten Schwert zur Seite? —

Auch hier machen sich die Regungen des revolutionären Geistes spürbar. Systeme galten als Ausgeburten der Selbstliebe und Brutstätten des Irrthums, Aphorismen und Observationen für die Methode der Wahrheit. Das bloße Abschütteln der Autorität, das „Selbstdenken" als solches war die Wünschelruthe der Erkenntniß. Regeln waren Krücken, die den Genius hemmen, das Gesetz der Feind der Freiheit, der Stil, der den Einzelnen hält und trägt, über sich und seine Beschränktheit und Schwäche, wo nicht Dürftigkeit und Gemeinheit erhebt, soll sich als beschränkendes Medium zwischen den Sinn und die Fülle der Dinge einschieben, ja selbst das Gesetz der Schönheit raubt uns etwas von der Freiheit der Aussicht in die Natur. Da nun, je weiter man zurückging, um so mehr der Einzelne und seine Freiheit zurücktrat vor dem Typus, der Ueberlieferung, so schien aller Fortgang der Kunst in steten Kampf mit der Satzung errungen, die sich allezeit zwischen Kunst und Natur stellt.

Aber es war nicht die Rohheit, welche an der ihr lästigen Form rüttelt, es war noch jene Bildung, die sich Licenzen aller Art gestatten darf, weil ihr Formen aller Art zur zweiten Natur geworden sind, weil sie sich im

Beſitz eines Tactes weiß, in dem alle Geſetze verſchmolzen ſind. Während man die ſimple Natur zu predigen begann, genoß man noch die Vortheile der großen äſthetiſch-techniſchen Ueberlieferung: das im Erlöſchen begriffene Kunſtalter hatte, wie einen aus hundert Eſſenzen zuſammengeſchüttelten Parfum, eine Verfeinerung des Form- und Farbenſinns, der äſthetiſchen Genußfähigkeit, einen für die Reize vieler Gewürze bedürftigen Geſchmack zurückgelaſſen, der erſt der nächſten Generation ebenfalls verloren ging.

Eine Analogie zeigt uns z. B. die Erſcheinung Voltaire's. Er iſt der Univerſalerbe der Traditionen und Bedürfniſſe des claſſiſchen Zeitalters, in deſſen ſchon halb überlebten Formen er, wenngleich ſie lockernd, noch fortdichtet, das er als Geſchichtſchreiber verherrlicht. Aber ſein lebhafter, beweglicher, mercurialiſcher Geiſt iſt zugleich Typus des einfachen Menſchenverſtands, des natürlichen Geſchmacks, der unbefangenen Empirie, jenes Sinns vor dem jegliches Conventionelle und Poſitive, Schein und Unwahrheit ſich auflöſt und zerſtiebt.

Dieſes Doppelverhältniß nun giebt auch einen Schlüſſel zu obiger Theorie. Die Schönheitslinie war das Stichwort zugleich für die Naturwahrheit, die Einfalt der Antike, wie für das Raffinement eines bis zum Manierismus verbildeten Formenſinns. Dieſe unmeßbare Linie — „welche die Algebra nicht beſtimmen kann" — wurde als Schönheit freier Natur der Schönheit ſteifer Förmlichkeit entgegengeſtellt, in der Menſchengeſtalt wie in den Luſtgärten. Sie iſt das Princip der Contouren Correggio's, des Günſtlings des Jahrhunderts unter den Cinquecentiſten, jener wallenden und flammenden Linien, die das aufgeregte Weſen der ſpätern Kunſt ſo anſprachen. Sie iſt es, welche den Pabſtmauſoleen und Engeln Bernini's bei aller Formverwilderung ein ſo merkwürdiges Leben giebt; ſie war das Loſungswort auch des Zopfgeſchmacks, mit ſeiner Auflöſung aller geraden Linien in gewundene, ſelbſt in der Baukunſt. Als Höchſtes in der Kunſt gilt das graziöſe Schweben über allem Geſetz und aller Beſtimmtheit der Formen, jene Kunſt wo die Kunſt ſelbſt unter dem Schein des Spiels verſchwindet; die Leichtigkeit der Meiſterhand, welche für das Auge des Kenners die Originalzeichnung von der Imitation des geſchickteſten Schülers unterſcheidet.

§ 118.

4. Die Schönheitslinie und die Proportionen.

Dieſe Skizze der Stilfolge ſchon zeigt durchſichtig genug, was für eine Antwort Winckelmann bereit haben wird auf die Frage nach dem Weſen des Schönen. Ihn intereſſirte nur die Schönheit der Menſchengeſtalt; wenig Trieb ſcheint er geſpürt zu haben, über das zu theoretiſiren, was wir im Licht, in

den Farben, in den regelmäßigen Figuren, in der Blume, in der Melodie und Harmonie ſchön nennen. „Es hat ſich die Kunſt vornehmlich mit dem Menſchen beſchäftigt, und könnte alſo mit mehr Recht als Protagoras vom Menſchen ſagen, daß derſelbe das Maaß aller Dinge ſei". Der Menſch iſt wenigſtens das Maaß des Schönen. —

Bis zur Mitte des Jahrhunderts pflegte man, wenn jene Frage in der Kunſtlehre aufgeworfen wurde, auf die Maaßverhältniſſe hinzuweiſen. Die alten Künſtler, die über ihre Kunſt nachgedacht, hatten von der „Symmetrie" geſchrieben, Polyklet hatte in Wort und That ſeinen Canon aufgeſtellt, die Philoſophen hatten ſich übereinſtimmend erklärt. Pomponius Gauricus nannte ſie sculptorum parens. Zahlverhältniſſe hatten die Tractate der Neueren, Dürer oben an, für die Urſache des Wohlgefallens an der ſchönen Baukunſt, der Muſik, den bildenden Künſten erklärt. Auch die Engländer — die erſten, welche den ſo verſchiedenen Phänomenen, für welche die Sprache das Wort „ſchön" hat, einen Begriff zu geben ſuchten, — begannen mit Symmetrie, Harmonie, Proportionen, Rhythmen, alſo den mathematiſch-ſchönen Formen, deren Allgemeingültigkeit in der natürlichen und moraliſchen Welt zuerſt Shaftesbury mit platoniſcher Salbung verkündigt hatte. A compound ratio of uniformity and variety war die Definition.

Es mußte aber irgend einmal geſchehen, daß einem Maler, der denken konnte und ſich fragte, durch was für Mittel er auf die Gemüther zu wirken ſuche, was die Menſchen in ſeinen Werken anſpreche, Zweifel aufſtiegen, ob ſich ſein Schönes, das Maleriſche, auf das Vergnügen am Regelmäßigen, auf jenes Schaukelſpiel von Einförmigkeit und Mannichfaltigkeit zurückführen laſſe. Das Maleriſche dünkt ihm eher das Gegentheil des mathematiſch Regelmäßigen. Und dieß war die Sinnesweiſe der Zeit, die überall der ſteifen und förmlichen Regelmäßigkeit müde war. Das Wohlgefallen am Regelmäßigen, hieß es nun, iſt ein bloß verneinendes, die zweckloſe Verletzung der Regel mißfällt, aber von dieſem kalten Wohlgefallen, als bloßer Vorbedingung ſchöner Werke, iſt das poſitive, lebhafte am Schönen ganz verſchieden.

So wurden denn auch die Proportionen damals zum erſtenmale förmlich angefochten, nachdem übrigens ſchon Bacon, wie an Zeuxis' angeblichem Schönheitseclecticismus, ſo an Dürer's Meſſungen ſtarke Zweifel geäußert hatte.

Auch in Winckelmanns Darſtellung kommen die Proportionen vor; ſie ſcheinen zuweilen faſt wie das Staatsgrundgeſetz der Kunſt; aber ſie entfernen auch wieder, heißt es, von der Natur; und ſie allein können die Schönheit nicht geben, nur eine ihrer Bedingungen ſind ſie. „Die Proportionen können in einer Figur ohne Tadel ſein, ohne daß dieſelbe ſchön iſt".

Freilich erſtreckt ſich ihr Einfluß in der alten Kunſt ganz außerordentlich

weit. „Es iſt glaublich, daß die griechiſchen Künſtler ... ſowie die größeren Verhältniſſe, alſo auch die kleineren durch genau beſtimmte Regeln feſtgeſetzt gehabt, und daß in jedem Alter und Stande die Maaße der Länge ſowohl als der Breite, wie die Umkreiſe genau beſtimmt geweſen.... Dieſe genaue Beſtimmung iſt ... der Grund von dem ähnlichen Syſtem der Kunſt, welches ſich auch in mittelmäßigen Figuren der Alten findet. Denn ungeachtet der Verſchiedenheit in der Art der Ausarbeitung, ſcheinen die alten Werke dennoch wie in einer Schule gearbeitet zu ſein, und man ſieht in der Zeichnung der alten Bildhauer, von dem größten bis auf den geringeren, eben dieſelben allgemeinen Grundſätze".

Wenn aber ſo das Ideal durch die Proportion fixirt wird, der hohe Stil, ja der gemeinſchaftliche Character griechiſcher Kunſt auf ſie zurückgeht, müſſen ſie dann nicht, wenn nicht die einzige, ſo doch die erſte unter den Bedingungen der Schönheit ſein? Wenn man zeigt, daß z. B. ein abgemagerter Menſch, oder eine hölzern gezeichnete Figur auch mit den Verhältniſſen des Antinous nicht ſchön iſt, ſo kann man doch auch behaupten, daß z. B. bei einer ganz verſchleierten Geſtalt, wo keine einzige Linie wahrzunehmen iſt, Proportionen eine beſtimmte, lebhafte Wirkung ausüben, während alle ſchönen Linien Fehler im Ebenmaß nicht wieder gutmachen können, und beinahe werthlos werden. —

Diejenigen nun, welche den Zweifel an der Proportion erhoben hatten, mußten eine andere Quelle der Schönheit aufweiſen, und dieß war die Schönheitslinie. Hogarth, Burke, Mengs und Winckelmann haben Linientheorien entwickelt; wer war nun der Erfinder?

In gewiſſem Sinn iſt ſie viel älter als dieſe Zeit, und vielleicht ſo alt als der Zeichenunterricht überhaupt. Die Proportionen laſſen ſich wie alles was unter Zahl fällt, kurz und bündig lehren; mit den Umriſſen kommt der Meiſter nie zu Ende. Immer zeigt ſich wieder, wieviel unberechenbarer, ſchwerer, ſchöner der Contour eines lebenden Weſens iſt, als z. B. eine Kreislinie, oder der eines Kindergeſichts als der eines Alten. Den Schüler, der dieſe Linien hölzern (sticky manner) zieht, um ſeine anatomiſchen Kenntniſſe zu zeigen, wird er vergleichungsweiſe auf die Windungen der Schlange, das Flackern des Feuers, die Wogen des ſanftbewegten Meers hinweiſen.

Aber nur in gelegentlichen Warnungen haben die lehrenden Maler dieſe Feinheiten in ihre Theorie gezogen. Alberti und Leonardo finden Schönheit und Reiz in der Vermeidung ſchroffer Winkel, rauhumſchriebener Musculatur; durch gefällige Lichter und ſanfte, nicht dunkle Schatten ſoll man modelliren; wo Leggiadria ſein ſoll, da müſſen die Muskeln wenige und ſanft, d. h. mit nicht zu großer Deutlichkeit gebildet, die Glieder zart und ausgebreitet (distesi) ſein; die Verknotungen an Armen und Beinen aufgelöſt (disnodate). Auch

Lodovico Dolce nennt Weichheit (tenerezza) das ſchwerſte in der Malerei, und giebt den Muskelmalern zu bedenken, daß es leichter ſei Knochen als Fleiſch zu malen; er empfiehlt die Linien delicater, weicher Körper, wie ſie Tizian bildete. Du Fresnoy ſtellte mit manieriſtiſcher Färbung die lodernde Flamme als Muſter der Schlangenlinie auf;*) ſelbſt Michelangelo ſollte von gefälligen (grazioso) Bildungen die forma serpentina verlangt haben.

Hogarth's Analysis of beauty (1753) kann Winckelmann nicht unbekannt geblieben ſein, obwohl ſich weder in ſeinen Werken noch in ſeinen Papieren ein Citat daraus findet. Da er aber alles was über dieſe Dinge geſchrieben wurde, geleſen zu haben behauptet, ſo wird er auch dieß originelle Product bei reiſenden Engländern oder beim Grafen Firmian irgend einmal gefunden haben.

Der Londoner Maler hat die Schönheitslinie gründlicher als alle andern analyſirt, pſychologiſch und anatomiſch, und einen umſtändlichen Erfahrungsbeweis aus Kunſt und Leben für ſie angetreten.

Er unterſcheidet zwei Umrißlinien von äſthetiſchem Werth, die Wellenlinie oder Linie der Schönheit, und die Schlangenlinie oder Linie der Grazie. Jene beſteht in einem Wechſel concaver und convexer Curven in einer Ebene, dieſe wird verdeutlicht durch den um einen Kegel gewundenen Draht. Am reichſten kommen ſie vor an den Organismen, dieſen lebendigen Maſchinen, und um ſo reicher, je mannichfaltiger die ihnen angewieſenen Bewegungen ſind. Er verfolgt das Verfahren Schritt für Schritt, durch das die Natur ihr Meiſterwerk, das höchſte, nie erreichte Ziel der Kunſt, die Oberfläche des Menſchen erbaut. Er beginnt mit dem Knochengerüſte, bekleidet es mit dem Muskelkörper, deſſen Umriß weniger eine Linie als eine Zuſammenſetzung getrennter, flachgekrümmter Linien iſt (wie die engralings der Heraldik); er zeigt endlich wie die Natur die ungefällige Schroffheit dieſer Schwellungen und Senkungen ausgleicht mit Hülfe der Fettlagen und der Haut, dieſer weichen, glatten, elaſtiſchen Schale, deren Geſchmeidigkeit ein ſo anmuthiges Medium iſt für die darunter liegenden Theile.

Ganz ähnlich ſprach ſich damals Edmund Burke aus, in den Unterſuchungen über das Schöne und Erhabene (1757), die Kant ſo anregten. „Bei dem, was man ſchön nennt, beharren die Theile nie in derſelben Linie, ſie verändern die Richtung jeden Augenblick, und für ihre ſtetige Abweichung iſt kaum ein Anfangs- und Endpunkt anzugeben". Der Irländer ſchildert den Reiz „jenes leichten, unmerklichen Anſchwellens, jenes Wechſels einer auch

*) Membrorumque sinus ignis flammantis ad instar
Serpenti undantes flexu: sed laevia, plana.
Magnaque signa, quasi sine tubere subdita tactu.
Ex longo deducta fluant, non secta minutim. De arte graphica liber 1643.

im kleinſten Raum nie einförmigen Oberfläche, jenes täuſchenden Labyrinths, durch welches das unſtete Auge ſchwindelnd gleitet, ungewiß wo es haſte und wohin es geführt werde". —

Können zwei Künſtler weniger Aehnlichkeit miteinander haben als Hogarth, der Chroniſt Londons und ſeines feinen und groben Pöbels, der erbarmungsloſe Realiſt, der Smollet mit dem Pinſel, und Mengs, der ſüßliche Verſchmelzer Raphaels und Correggio's, deſſen idealiſtiſch vornehmem Pinſel kaum eine Spur entſchlüpft von der Zeit und der Nation, in der er lebt? Und doch haben ſie hier ein und daſſelbe Bekenntniß. Auch Mengs bedient ſich der Linien, um die Wandlungen des Stils in alter und neuer Kunſt, die Unterſchiede der Cinquecentiſten und der Prachtſtücke alter Sculptur zu erklären. Davon ausgehend daß die natürlichen Formen nichts Rundes und Quadratiſches haben, theilt er die Linien des menſchlichen Contours in gerade, concave und convexe. Wo gerade die Mehrzahl ſind, bleibt der Stil trocken, bei musculöſen Körpern herrſchen die convexen, bei gracilen die concaven. Anmuth beruht auf dem Gleichgewicht der beiden letzteren, alſo der Wellenlinie. —

Dieſe Theorie verräth, daß ſie von Malern, von Zeichnern genauer geſagt, herſtammt. Bildhauer würden von ihrer Kunſt aus ſchwerlich auf ſie gekommen ſein, auch Coloriſten nicht. Dieſen wird ihr Werk als Ganzes nicht von Linien, ſondern von Farben, Lichtwirkungen aufgehen, und jenen als runde Form, die ſie aus Thon kneten oder aus dem Block herausholen. Wenn ein Bildhauer ſich ſo ausſpräche, ſo würden wir reliefartige Conceptionen von ihm zu ſehen erwarten, die nur einen Geſichtspunkt vertrügen. Es iſt wahr, die neueren Bildhauer haben ſich ſelten von maleriſchen Tendenzen losmachen können. Donatello erklärte: Ich kann Euch die Bildhauerkunſt ganz in einem Worte lehren: Zeichnet! Winckelmann, der ſich nur zeichnend in der Kunſt verſucht hatte, konnte ſich auch plaſtiſche Schönheit kaum anders als mittelſt der Abſtraction der Linie einigermaßen zurechtlegen; wie wenn er die Schönheit der Niobe verdeutlicht durch Raphaelſche Handzeichnungen (S. 83). Schon in der Dresdener Schrift ſtand ein Satz, der ganz mit Hogarths Maxime ſtimmt, daß die wahre Schönheitslinie zwiſchen den flachen und ausgeſchweiften Curven genau in der Mitte liege (I. S. 390)*).

„Der Menſch alſo (in dieſer Weiſe entwickelt er ſeine Anſicht endgültig) iſt der höchſte Vorwurf für den denkenden Menſchen, — oder nur deſſen äußere Fläche". Es iſt die Schönheit der Form, welche der erſten griechiſchen

*) That golden mean, which, like the philosopher's stone, always eludes our grasp, yet always invites our wishes. Miss Burney, Cecily II, 4.

Künſtler Abſicht war: „die Richtigkeit im Contour kann nur von den Griechen allein erlernt werden".

Dieſe ſchöne Form nun wird am reinſten dargeſtellt, präparirt gleichſam, in der Zeichnung. Unmittelbarer als ſonſt, reiner tritt in ihr des Künſtlers Gedanke ans Licht. „In der Zeichnung nehmen wir die Fertigkeit wahr, mit welcher die Hand ihrem Verſtand zu gehorchen und zu folgen fähig geweſen iſt; den Geiſt der Künſtler, ihre Gedanken nebſt der Art dieſelben zu entwerfen, können wir deutlicher an der Zeichnung als an dem ausgeführten Gemälde wahrnehmen". Er vergleicht die Zeichnung des Malers mit dem Modell des Bildhauers (wie ſchon Ghiberti geſagt hatte, die Kunſt des Modellirens ſei des Bildhauers Zeichnung): „Wie der Vorſprung des Rebenſafts der edelſte Wein iſt, ſo erſcheint auf dem Papier (und in dem weichen Thon) der reinſte und wahrhafteſte Geiſt des Künſtlers; da hingegen in dem ausgeführteſten Gemälde (und in der geendigten Statue) das Talent in dem Fleiße und in der erforderlichen Schminke verkleidet wird". Der „Geiſt" aber, das „Gefühl" iſt das Organ für die Hervorbringung, wie für die Auffaſſung des Schönen.

Alſo in der Linie liegt der Schönheit Quinteſſenz, in dieſer in der Natur nicht exiſtirenden und auch in keinem vollendeten Kunſtwerke übrigbleibenden, aber unentbehrlichen Abſtraction. Später hat er für die Form- oder materielle Schönheit, zum Unterſchied von der des Ausdrucks oder der moraliſchen, die Bezeichnung Linienſchönheit (bellezza lineare) gewählt.

Und zwar gelten ihm die Linien ſchöner Körper für ſchön an ſich, ſie haben äſthetiſchen Werth auch ohne die Beziehung ihrer Form auf das Weſen, von deſſen Subſtanz, Bau, Leben, Function ſie in der Natur das letzte Ergebniß ſind; wir beurtheilen ſie ohne Rückſicht auf das Ding, das ſie einſchließen. Wie nach Cicero der Giebel des Capitolstempels auch im Himmel ſchön ſein würde, wo es nicht regnet. Es müßte, ähnlich der Symmetrie im Kaleidoſcop oder in der mauriſchen Ornamentik, ein bedeutungsloſes Spiel von Wellenlinien geben können, das äſthetiſch gefiele. Auch nach Hogarth beruht der Beifall der Wellenlinie auf der angenehmen Bewegung des ſie begleitenden Auges. Nach Winckelmann iſt ſie principiell ganz dieſelbe an thönernen Geräthen und an lebendigen Gliedern. „Die alten hetruriſchen Künſtler waren zur Wiſſenſchaft der Zierlichkeit der Form in ihren Gefäßen gelangt, bei aller Ungeſchicklichkeit in der Zeichnung, d. i. ſie hatten das was bloß idealiſch und ſcientifiſch iſt, erkannt, da ſie hingegen in dem wo die Nachahmung uns führt, unvollkommen geblieben waren".

Danach würde die Kunſt in der ihr vorgelegten Natur ſolche Vorbilder, Altersſtufen, Modelle zu ſuchen haben, in der jene Linien vorkommen. Denn als nachahmende Kunſt kann ſie ihre Form nicht wie Muſik und Baukunſt,

frei ſchaffen. Natürlich iſt „die ſanfte Verjüngung, die in einer Säule ſchwer iſt, noch ſchwerer in den mancherlei Formen eines jugendlichen Körpers. . . Wie nur unter den unendlichen Arten Säulen in Rom einige durch eben dieſe Verjüngung vorzüglich zierlich erſcheinen (von welchen ich mir beſonders zwei von Granit gemerkt habe, die ich jedesmal von neuem betrachte): alſo ſelten iſt eine vollkommene Form auch in der ſchönſten Jugend, die in unſerem Geſchlecht noch weniger als im weiblichen einen feſten Punkt hat".

Aber welche Art von Curven iſt nun die Linie der Schönheit? Die Wiſſenſchaft der Linien heißt Geometrie, aber wir hörten ſchon, daß die Algebra hier incompetent iſt, denn dieſe Linie „wird mit keinem Cirkel beſchrieben und verändert ihre Richtung in allen Punkten". Auch „der ſvelte und zierliche Contour der Vaſen iſt durch eine Linie gezogen, die durch mehr Cirkel muß geſunden werden". Sie haben allezeit eine elliptiſche Form, und darin liegt ihre Schönheit.

Indeß wenn man das Schöne auch nicht meſſen kann, ſo kann man doch die Claſſe von Linien beſchreiben, in der es liegt, den Geſichtspunkt angeben, nach dem wir dieſe Claſſe bilden. (La Bellezza può ridursi a certi principj, ma non definirsi.) Das Hauptmerkmal dieſer Claſſe iſt „Mannichfaltigkeit im Einfachen"; „die Künſtler fanden die Urſache der Schönheit in der Einheit, in der Mannichfaltigkeit und in der Uebereinſtimmung; die Formen des ſchönen Bildes ſind einfach, ununterbrochen und in dieſer Einheit mannichfaltig, und dadurch ſind ſie harmoniſch; ebenſo wie ein ſüßer und angenehmer Ton durch Körper hervorgebracht wird, deren Theile gleichförmig ſind". —

Hier iſt auch der Punkt wo der Begriff des Erhabenen bei Winckelmann vorkommt, in ganz anderem Sinn als bei Longin, Burke und Kant. Erhaben bezeichnet nicht die gemiſchte Empfindung, welche das überwältigend Große und Furchtbare erweckt, ſondern es iſt Größe durch Einfalt, im Gegenſatz zu Kleinlichkeit durch Ueberladung.

„Durch die Einheit und Einfalt wird alle Schönheit erhaben, ſowie es durch dieſelbe alles wird was wir wirken und reden: denn was in ſich groß iſt wird, mit Einfalt ausgeführt und vorgebracht, erhaben. Es wird nicht enger eingeſchränkt, oder verliert von ſeiner Größe, wenn es unſer Geiſt wie mit einem Blick überſehen und meſſen, und in einen einzigen Begriff einſchließen und faſſen kann, ſondern eben durch dieſe Begreiflichkeit ſtellt es ſich uns in ſeiner völligen Größe vor, und unſer Geiſt wird durch die Faſſung deſſelben erweitert, und zugleich mit erhaben. Denn alles was wir getheilt betrachten müſſen, oder durch die Menge der zuſammengeſetzten Theile nicht mit einemmale überſehen können, verliert dadurch von ſeiner Größe, ſowie uns ein langer Weg kurz wird durch mancherlei Gegenſtände, welche ſich

uns auf demſelben darbieten, oder durch viele Herbergen, in welchen wir anhalten können. Diejenige Harmonie, welche unſern Geiſt entzückt, beſteht nicht in unendlich gebrochenen, gekettelten und geſchleiften Tönen, ſondern in einfachen, lang anhaltenden Zügen. Aus dieſem Grund erſcheint ein großer Palaſt klein, wenn derſelbe mit Zierathen überladen iſt, und ein Haus groß, wenn es ſchön und einfältig ausgeführt worden". Daher der wunderliche Satz, den wir umkehren würden, „daß der Apollo das Erhabene habe, welches im Laocoon nicht ſtattfinde". —

In öfteren Variationen hat dann Winckelmann, um die Unbeſtimmtheit ſeiner Definition zu ergänzen, wetteifernd mit dem Stift des Malers und der Sprache des Dichters jene Formen zu zeichnen verſucht.

„Die Schönheit iſt jedem Alter eigen, aber wie die Göttinnen der Jahreszeiten in verſchiedenem Grade; mit der Jugend aber geſellt ſie ſich vornehmlich; daher iſt der Kunſt großes Werk dieſe zu bilden. In ihren Formen iſt jene „große Einheit, in der die Grenzen unmerklich eine in die andere fließen, und von vielen der eigentliche Punkt der Höhe und der Linie, welche dieſelbe umſchreibt, nicht genau kann beſtimmt werden". „Je mehr Einheit in der Verbindung der Formen und in der Ausfließung einer aus der anderen iſt, deſto größer iſt das Schöne des Ganzen. Ein ſchönes jugendliches Gewächs aus ſolchen Formen gebildet iſt wie die Einheit der Fläche des Meers, welche in einiger Weite eben und ſtille wie ein Spiegel erſcheint, ob es gleich allezeit in Bewegung iſt und Wogen wälzt".

Daher bewundern die Künſtler*) am Torſo dieſe „immerwährende Ausfließung einer Form in die andere, und die ſchwebenden Züge, die nach den Wellen des ruhigen Meeres ſich heben und ſenken und ineinanderverſchlungen werden". Und in der Niobe iſt „eine ſo große Einheit der Form und des Umriſſes, daß ſie nicht mit Mühe gebildet, ſondern wie ein Gedanke erweckt zu ſein ſcheint".

Das iſt es worin die Schwierigkeit des Schönen liegt (*χαλεπὰ τὰ καλά*). „Die äußere Fläche des menſchlichen Körpers iſt für die Künſtler ſo ſchwer auszuforſchen, wie von den Weiſen das Innere deſſelben, und das ſchwerſte iſt was es nicht ſcheint, die Schönheit, weil ſie, eigentlich geſprochen, nicht unter Zahl und Maaß fällt. . . . Das Verſtändniß des Verhältniſſes des Ganzen, die Wiſſenſchaft von Gebeinen und Muskeln iſt nicht ſo ſchwer

*) Es ſind die Künſtler des Barockſtils. Der Abbé de Marſy drückt dieſen Geſchmack in folgenden auf R. M. Slodtz' Draperien gemünzten Verſen aus:

Sint faciles pannis flexus, sit grande volumen,
Sublimes amplique sinus, vaga lintea, parvi
Anfractus: ut flamma, volent, ut lympha dehiscant
Molliter, ut serpens sinnoso tramite currant,
Ac teretes palpent tactu leviore figuras.

und allgemeiner als die Kenntniß des Schönen. . . . Die Zeichnung eines jugendlichen Körpers, in welchem alles iſt und ſein, und nicht erſcheint und erſcheinen ſoll, iſt ſchwerer als einer männlichen und betagten Figur, weil in jener die Natur die Ausführung ihrer Bildung geendigt, folglich beſtimmt hat, in dieſer aber anfängt, ihr Gebäude wiederum aufzulöſen und alſo in beiden die Verbindung der Theile deutlicher vor Augen liegt. Auch der geringſte Schatten wird hier zum Körper, und wer nur im geringſten vor der Scheibe vorbeiſchießt, iſt ebenſogut, als wenn er nicht hineingetroffen hätte. . . . Die Künſtler alſo, die ſich in Schwierigkeiten hervorzuthun ſuchen, ſollten ſich lieber in ſchönen als athletiſchen Körpern zeigen".*)

Die gegalterten oder musculöſen Formen verhalten ſich demnach zu den jugendlichen, wie die ängſtliche trockene Nachbildung des Schülers zu der ſo leichten wie ſicheren Skizze des Meiſters, dieſem Gemälde im Keim; oder wie ein platter, die logiſche Verkettung handgreiflich herausſtellender, der Mittelmäßigkeit entgegenkommender Vortrag zu einem geiſtvoll-redneriſchen, der die Fugen verbirgt, und ein zufälliges Spiel der Gedanken ſcheint, ſo ſehr er den Geſetzen der Sache wie unſeres Auffaſſungsvermögens ſich anſchließt. Solche Formen gefallen aus einem ähnlichen Grund, wie ein ſchöner Körper an Reiz gewinnt durch ein transparentes Gewand, oder durch das Helldunkel in das ihn Correggio taucht, oder durch den warmen, weichen Ton Tizianſcher Carnation.

Hierin liegt die Wahrheit der Schönheitslinie. Hingegen kann die Wellenlinie, d. h. das Gleichgewicht concaver und convexer Linien, nicht als correcte Bezeichnung des Contours gelten. Der menſchliche Körper und die Statuen der Alten, auch die graziöſeſten, beſtehen aus convexen Linien, nur die kleinen, die Winkel verbergenden Verbindungslinien ſind concav. Die Wellenlinie iſt der Schönheitscontour des Manierismus.

§ 119.

5. Das Ideal.

Wer nach den bisher zuſammengeſtellten Bemerkungen über griechiſche und ſüdliche Typen, nach der Motivirung der Vervollkommnung der Zeichnung, ſich eine Meinung über das Verhältniß von Kunſt und Natur nach Winckelmanns Begriffen bilden wollte, würde dieſen Kunſtgelehrten in eine ganz

*) Insinuandosi i contorni delle figure giovanili insensibilmente l'uno nell' altro, è cosa difficilissima il cogliere i punti precisi della maggior elevazione delle linee che si descrivono, e de' siti ove l'una si combacia con l'altra: e colti che uno gli ha, è altrettanto più difficile il determinarli, poichè in si fatte figure tutto esser dee ciò che si scerne nelle virili, ma senza far apparir che vi sia. Tratt. prel. XXXIX.

andere Classe versetzen, als die in welcher er bekanntlich eine so hervorragende Stelle einnimmt. Jedermann weiß, auch wer sonst nichts von ihm weiß, wie eng sein Name mit dem „Idealismus" verknüpft ist, ja daß dieser, wohl in seiner unerfreulichsten productiven Gestalt sich vornehmlich auf ihn berufen hat. Selbst Hegel, dem der Idealismus in seine Aesthetik so paßte, gesteht (eingeschüchtert durch Rumohrs bekannte Philippica gegen „das titanische Vorhaben, die Naturformen zu verherrlichen und zu verklären", und dessen Spott über die „Altflickerey der Werke des größten und ältesten Meisters en ronde bosse und basso rilievo"): „daß seit Winckelmann jene Sucht aufgekommen sei nach idealischer Darstellung, in der man die Schönheit gefunden zu haben glaubte, aber in Todtheit, Unlebendigkeit und characterlose Oberflächlichkeit verfiel". Der Gegensatz von Idealismus und Naturalismus sei durch Winckelmann wieder angeregt worden.

Wer soviel Kunstanschauungen hat um sich vergegenwärtigen zu können, um was es sich bei diesen Controversen jedesmal gehandelt hat, d. h. was für Manieren, Formen, Wunderlichkeiten und Einseitigkeiten ganz bestimmter und verschiedener Art sich hinter jenen allgemeinen Worten — wie Masken der Pantomime — versteckten: dem muß auch hier der Wunsch entstehen, jene allgemeinen Namen möchten nie erfunden worden sein.

Unter Ideal verstand man allerdings vornehmlich die Formen der Statuen, deren Gypse man in den Sälen der Academien zum Studium aufstellte und deren „marmorne Manier" man nur etwas belebte; aber auch was wir Stil nennen, edle, auf der Höhe des Gegenstands stehende Auffassung, Schönheitssinn überhaupt. Was man sich hingegen unter Natur dachte (und heute wieder anfängt darunter zu denken), sagt uns die Schilderung eines Bildes von Peter Bellotti in Mariette's Abecedario. Es war gemalt mit großer Sorgfalt, der Pinsel unübertrefflich schön, jede Sache mit Wahrheit behandelt, der Farbengeschmack sehr gut; aber um die Vestalin Tuccia darzustellen, hatte er sich das infamste und ekelhafteste Geschöpf zum Modell gewählt, das auf der Welt zu finden war. —

Alle alterthümliche Kunst stellt bis zu einem gewissen Punkt (und bei einigen Völkern ist sie nie über diesen Punkt hinausgegangen) nicht Individuen, sondern einen Typus dar. Aber nur in der griechischen Kunst ist der Typus, durch ein einzig glückliches Zusammentreffen von Umständen, im Lauf der Zeiten zu einem Ideal — einem Typus vom höchsten ästhetischen Werth — fortgebildet worden. Den Griechen galt jede Einseitigkeit der Beschäftigung, der geistigen und körperlichen, für unedel, banausisch, weil sie Geist und Leib ein besondres, unharmonisches, also unschönes Gepräge aufdrückt; gleichmäßige Ausbildung der menschlichen Natur im Verhältniß ihrer Grundbestandtheile zueinander, und dieser selbst, hielten sie für die des Freien allein

würdige Exiſtenz. In Uebereinſtimmung hiermit hat man auch ihren künſtleriſchen Formenſinn zu faſſen. In ihren Bildern der Menſchheit — der göttlichen, der heroiſchen, der geſchichtlichen — wird das was den Einzelnen zum beſchränkten Individuum macht, der Theil worin ſein Characteriſticum, ſeine Virtuoſität, ſeine Einſeitigkeit liegt, zurückgeſtellt ſein gegen den Typus, welcher die Harmonie und Ganzheit der Menſchengeſtalt repräſentirt, wo alle Theile in normalem Verhältniß ſtehen, und wie die Farben im Sonnenlicht, ſo die geiſtigen, wollenden, leidenſchaftlichen und ſinnlichen Beſtandtheile der menſchlichen Natur richtig abgewogen und verſchmolzen ſind.

Für die Kenntniß des Ideals der Geſtalt iſt allezeit die griechiſche Kunſt und beſonders ihre Plaſtik als Hauptquelle angeſehn worden. „Nicht durch Vergleichung, ſagt Buffon, nicht durch Meſſung einer großen Zahl von Körpern hat man die ſchöne Natur gefunden, ſondern durch die Zeichenkunſt: Gefühl und Geſchmack haben vollbracht, was die Mechanik nicht vermocht; man legte Lineal und Cirkel bei Seite und hielt ſich an das Augenmaß". In ihr fand man jenes vollendete Schöne, das nicht, oder nur ſchwer in der Natur zu finden iſt, und das doch nicht außer der Natur liegt oder gar wider ſie iſt, weil es als ihre eigene Meinung angeſehen werden kann, deren fragmentariſchem und gehemmtem Ausdruck die Kunſt nur nachhilft. —

Solange der Begriff des Ideals exiſtirt — und er geht bis auf die Zeit des Socrates zurück — hat man bezüglich deſſelben zwei Thätigkeiten unterſchieden: Auswahl aus der Natur (judicieuse élection — ten Kate, choisir — Coypel), — die richtig gefaßt nur ein mechaniſcher Name iſt für Ausbildung des Schönheitsſinns durch reiche Erfahrung; und Darſtellung der Idee, einer inneren Schauung, etwas das nur in des Menſchen Hirn ſich zuſammengefunden hat. Je nachdem man nüchterner oder ſchwungvoller bildete oder räſonnirte, legte man auf dieß oder jenes mehr Gewicht, doch ohne das andere zu vergeſſen. Wie wäre auch eine Wahl zu denken, deren Geſichtspunkt nicht im Auswählenden, ſondern im Material läge? Und wer würde den Künſtler verſtehn, der ſich für den Ausdruck ſeiner Viſion nicht aufs engſte der allgemein verſtändlichen Formenſprache der Natur anſchlöſſe?

Wahr iſt, daß die großen ſchöpferiſchen Zeiten der Kunſt wenig vom Ideal geſprochen haben. Nur wo Leonardo die Künſtler warnt vor dem Hang ſich ſelbſt und ihren Typus zu wiederholen, räth er, die guten Theile von vielen ſchönen Geſichtern abzunehmen, dieſe aber mehr nach der öffentlichen Stimme als nach dem eignen Urtheil zu wählen.

Aber ſeit Michelangelo in ſeinen Gedichten „in würdigen und erhabenen Ausdrücken" von der „hohen Schönheit" geredet hatte, „die ihm als treues Muſter (esempio) in ſeinem Berufe verliehen ſei, als „zweier Künſte Leuchte und Spiegel", und diejenigen thörichte Richter genannt hatte, welche die

Schönheit zu den Sinnen hinziehen, war der Idealismus in Italien die traditionelle Kunstphilosophie. Die Caracci zeigten, wie durch Wahl aus den größten Meistern ein Ideal der Malerei erreicht werden könne. Bellori lehrte, alle wahre Kunst ruhe auf Nachahmung von Ideen und gehe durch Auswahl der schönsten Formen über die Natur hinaus. Der Künstler, dessen Ideen gleichartig sind der göttlichen Idee, nach der die Naturdinge geschaffen wurden, ahmt den ersten Künstler nach, und bildet sich im Geist das Muster einer höheren Schönheit, nach der er die Natur verbessert (emendare). Die Kunst ist somit nicht bloß eine Nebenbuhlerin der Natur, sie ist ihre Vollenderin, und das ist ihr höchster Preis, deshalb zollen ihr die Menschen Liebe und Bewunderung. Sie ist die Sonne welche von Ost her die Memnonssäule beseelt, das Feuer welches das Prometheusbild zum Leben erwärmt.

In diesen und vielen ähnlichen Darstellungen geht die unlebendige Vorstellung eines zusammensetzenden Eklekticismus, von der die Anecdote des Zeuxis und der fünf Mädchen von Croton fabelt, her neben der Vorstellung jener begeisternden, Leben gebenden Intuition, wie sie ein Phidias gehabt haben muß und wie sie uns Dio Chrysostomus so beredt in der olympischen Rede schildert. Selten waren selbst bloße Rhetoren auf eine so unkünstlerische Ansicht verfallen, wie die von Lessing und Reynolds ist, welche im Ideal nichts als den Gattungstypus erblicken, oder wie der letztere sich ausdrückt, die Centralformen.

Mengs unterschied in aller Kunst zwei Thätigkeiten, eine mechanische und eine geistige, die erste ist die Nachahmung der Natur, zu ihr gehört ein richtiges Auge; die andere ist die Wahl, durch sie entsteht das Ideal. Das Ideal ist eine Darstellung von Dingen, für die es kein Original giebt, die wir im Geist erfaßt haben, ohne daß sie uns durch die Sinne gegangen sind; in der Zeichnung ist es eine übernatürliche Schönheit, hervorgebracht durch Vereinigung zusammenstimmender schöner Theile. Dieß Ideal aber findet sich in allen Theilen der Malerei, nicht bloß in Zeichnung, sondern auch in Composition, Ausdruck, Helldunkel und Colorit, es ist der erhabenste Theil der ganzen Kunst. „Wahl" und „Ideal" bezeichnen im Grunde nichts anderes als Erfindung, schaffende Kraft, das Poetische in der Malerei, das wozu Phantasie gehört. Daher das Lesen der Dichter empfohlen wird, um sich zu diesem Theil der Kunstthätigkeit anzuregen.

Sofern nun Niemand läugnet, daß die Griechen allein dazu gekommen sind, eine Welt von Gestalten zu schaffen, die im höchsten Grade bedeutend, schön, lebensvoll, und doch Phantasiegebilde sind: so sagte Mengs mit Recht, daß sie ausgezeichnet waren vor allen Neueren im Theil des Ideals, und somit größer als alle.

Durch das Misverhältniß dieser an sich ganz annehmbar klingenden Sätze zu den wirklichen Leistungen besonders des philosophischen Malers selbst, überhaupt aber des Manierismus der letzten (um die Mitte des 18. Jahrhunderts erlöschenden) Generationen der alten, und des noch viel trostloseren Classicismus der ersten Generation der neuen Malerei ist dieser Idealismus in äußersten Verruf gekommen; dennoch lag ihm, bei aller verrosteten Metaphysik und anstößigen Ausdrucksweise ein wahrer Kern zu Grunde. —

Auch nach Winckelmann sollte die Kunst keineswegs bloß die Bestimmung haben, ihre Bilder bis zur Wahrheit und Freiheit der Natur zu führen. Sie soll uns etwas zeigen, was die Natur nicht hat. Dieß ist das Idealische. „Idealische Bildung" steht im Gegensatz zur „individuellen, d. i. auf das Einzelne gerichteten"; denn sie ist „eine Wahl schöner Theile aus vielen einzelnen, und Verbindung in eins". Der Begriff des Idealischen aber ist dem des Schönen übergeordnet. „Etwas kann idealisch heißen ohne schön zu sein. Die Gestalt der ägyptischen Figuren, in welchen weder Muskeln noch Nerven noch Adern angedeutet sind, bildet dennoch keine Schönheit". Der farnesische Hercules ist „dichterisch über die Natur erhaben", aber nicht nach der Region des Schönen hin. Michelangelo, könnte er hinzusetzen, war der größte Idealist der neueren Kunst, aber sein Ideal der menschlichen, zumal der weiblichen Gestalt war gewiß nicht schön, nicht einmal natürlich und ausdrucksvoll, sondern nur gewaltig.

Sein Begriff des Idealschönen enthält ebenfalls jene zwei Merkmale. Die Kunst strebt einen Typus vollkommner Formen zu finden, sie sucht etwa die gesundesten, zugleich kräftigsten und feinsten, ebenmäßigsten „Gewächse", die Theile sammlet sie, deren Verein als ungehemmte Wirkung des plastischen Gesetzes menschlicher Gestalt (wenn es eins giebt) gelten dürfte. Dann aber will sie auch etwas darstellen was nicht in dem Gebiet dieses ihres einsammelnden Umschauens liegt, sie soll etwas das anders woher stammt mit jenen Formen nur umkleiden, in ihnen die Sprache finden für einen Text, der nicht im Buche der Natur geschrieben steht.

In diesen beiden Punkten liegt das Wesentliche von Winckelmanns Idealslehre, während er über die Frage, inwieweit die Kunst über die Naturformen wirklich hinausgehe, sich wechselnd ausspricht und offenbar nie unternommen hat, ins Reine zu kommen. Davon später.

1. „Die Natur (so belehrt uns Winckelmann, ignorirend, daß die Wissenschaft längst verzichtet hatte, in dergleichen vortreffliche Absichten des allgemeinen Namens „Natur" eingeweiht zu sein) die Natur strebt bei der Bildung ihrer Individuen nach dem Vollkommnen. Aber fast stets gehemmt

durch die Materie und ſo manche Zufälligkeiten, denen die Menſchheit unterliegt, kann ſie ihr vorgeſtecktes Ziel nicht erreichen. Daher iſt es faſt unmöglich, einen Menſchen von allſeitig vollendeter Schönheit zu finden. Dieſer Unvollkommenheit hat der Inſtinct des Menſchen abzuhelfen unternommen, indem er ſich über ſein Loos erheben und was die Natur unvollkommen gelaſſen, verbeſſern wollte". Die Kunſt nimmt alſo der Natur die Arbeit ab: aus der Peripherie unſchöner Abweichungen ſtrebt ſie nach der Mitte einer Normalform, einer Form welche den Bildungstrieb in ſeinem durch verkümmernde oder übertreibende, äußere und innere Urſachen ungeſtörten Wirken zeigt.

Die Methode iſt freilich die eklektiſche. Allerdings „hat die Bildung der Schönheit, ſelbſt in Vorſtellung der Götter, mit dem einzelnen Schönen, in Nachahmung einer ſchönen menſchlichen Geſtalt angefangen. Aber da die Natur und das Gebäude der ſchönſten Körper ſelten ohne Mängel iſt und Formen oder Theile hat, die ſich in anderen Körpern vollkommener finden oder denken laſſen: ſo verfuhren dieſe weiſen Künſtler wie ein geſchickter Gärtner, welcher verſchiedene Abſenker von edlen Arten auf einen Stamm pfropft; und wie eine Biene aus vielen Blumen ſammelt, ſo blieben die Begriffe der Schönheit nicht auf das individuelle einzelne Schöne eingeſchränkt, wie es zuweilen die Begriffe der alten und neueren Dichter, und der mehrſten heutigen Künſtler ſind, ſondern ſie ſuchten das Schöne aus vielen ſchönen Körpern zu vereinigen. . . . Dieſer Auszug der ſchönſten Formen wurde gleichſam zuſammengeſchmolzen, und aus dieſem Inbegriff entſtand wie durch eine neue geiſtige Zeugung eine edlere Geburt".

Eigentlich führen alſo die Wege des rechten Naturalismus direct zum Idealismus. „Die Griechen erlangten ihre idealiſchen Bilder, wären dieſelben auch nicht von ſchönen Körpern genommen, durch eine tägliche Gelegenheit zur Beobachtung des Schönen in der Natur". Die beneidenswerthe Gunſt, deren die Griechen bei ihren Studien ſich erfreuten, war es, welche ihren Sinn für Formnüancen ſo empfindlich machte. Keine Wahrnehmung eines glücklichen Einfalls der Bildnerin Natur ging ihnen verloren, ſie ſchufen ſich einen Kreis von Vorſtellungen der einzelnen Theile und ganzer Verhältniſſe, die eine Feinheit des äſthetiſchen Sinns vorausſetzen, wie ſie nur Jahrhunderte lange Uebung des Sehens und Schaffens gewähren kann; und dieſe Formen waren ſo mannichfaltig und ſie wurden derſelben ſo mächtig, daß es ihnen gelang, aus denſelben bei jeder Aufgabe, für welche die Natur kein Vorbild liefert, ein lebensfähiges, lebensvolles Gebilde zu combiniren.

„Es fället Bernini ein ſehr ungegründetes Urtheil, wenn er die Wahl der ſchönſten Theile, welche Zeuxis an fünf Schönheiten zu Croton machte, da er eine Juno daſelbſt zu malen hatte, für ungereimt und für erdichtet

anſah, weil er ſich einbildete, ein beſtimmtes Theil oder Glied reime ſich zu keinem andern Körper, als dem es eigen iſt." Er bedrängt Bernini durch das Dilemma, „entweder müſſe er beweiſen, daß ſich die Schönheiten, die in den künſtleriſchen Idealen der Alten vorkommen, alle zuſammen in einem natürlichen Individuum finden, oder aber, daß jene Vereinigung incongruent ſei". Ein Dilemma, zwiſchen dem ſich Bernini leicht durchwinden konnte, der hier (wie Rumohr bemerkt), obwohl Manieriſt, mit Recht für die „Einheit des Guſſes" fürchtete. Die richtige Interpretation jenes oft vorkommenden Bekenntniſſes der Künſtler über ihren Ekleltieismus giebt O. Jahn: „Die Künſtler faſſen jeden einzelnen Zug mit ſcharfem und geübtem Auge auf und empfinden ihn als lebendig anregenden, und während ſie ſich der Nothwendigkeit eines unausgeſetzten Naturſtudiums wohl bewußt ſind, überſehen ſie am eheſten, daß ſie dadurch nur der in ihnen ſchaffenden Kraft Nahrung zuführen, über deren Natur und Wirkſamkeit ſie um ſo weniger zu reflectiren pflegen, je unwiderſtehlicher der Trieb in ihnen iſt". Befolgte der Künſtler das ekleltiſche Verfahren in ſeinem buchſtäblichen Sinn, „er würde ſich entſetzen über die Misgeſtalt; er würde es aber gar nicht zu ſtande bringen". — Daß dieſe Auffaſſung Winckelmann nicht fremd iſt, lehrt die Betrachtung des zweiten Merkmals.

2. Ganz anders nimmt ſich das Verfahren der Kunſt aus, wenn man von den ihr aufgetragenen Gegenſtänden ausgeht. — Der Kunſt wurden Geſtalten der Volksreligion, der Heldenſage gegeben, für die ſie verſtändliche, anſprechende Formen finden ſollte, Formen die ſie in der Natur nicht parat oder vorgezeichnet fand. Zu jenem erſteren Geſchäft gehörte Geſchmack und Urtheil, zu dieſem Phantaſie und Begeiſterung. Beide Thätigkeiten ſcheinen ſchwer zu vereinigen, ja nur gegeneinander abzugrenzen, aber Leben und Kunſt ſind ſelten ſo logiſch, wie die Theorie ſich wünſchte.

„Die großen Künſtler der Griechen ſollten die Gegenſtände heiliger Verehrung hervorbringen, welche, um Ehrfurcht zu erwecken, Bilder von höheren Naturen genommen zu ſein ſcheinen mußten. Zu dieſen Bildern gaben die erſten Stifter der Religion, welches Dichter waren, die hohen Begriffe, und dieſe gaben der Einbildung Flügel, ihre Werke über ſich und das Sinnliche zu erheben".

Dieß iſt jedoch weder etwas bloß griechiſches, noch ein Bedürfniß des Polytheismus allein. Denn „der Geiſt vernünftig denkender Weſen hat eine eingepflanzte Neigung und Begierde, ſich über die Materie in die geiſtige Sphäre der Begriffe zu erheben, und deſſen wahre Zufriedenheit iſt die Hervorbringung neuer und verfeinerter Ideen". —

Eines leitet auf das andere. Dort führte die Natur ihre treuen Verehrer und Beobachter über ſich ſelbſt hinaus, unvermerkt in eine zweite Welt

von Gestalten, deren höheren Adel Jedermann fühlt, der aus der wirklichen Welt unter sie tritt. Aber ebenso führen auch jene überschwenglichen Aufgaben, jene poetischen Visionen auf das Ideal. „Die Bildhauer, sagt Hemsterhuis, welche Apoll, Minerva und Venus darstellen sollten, waren durch ihren Beruf gezwungen, die Natur zu durchwühlen, die Schönheit aufs scrupulöseste zu erforschen, und damit die Natur selbst zu übertreffen".

Als die Griechen es wagten, von ihren Göttern ohne Symbole durch bloß menschliche Formen zu sprechen, und in ihnen Wesen darzustellen beschlossen, die sich unmittelbar und unverkennbar, sinnlich anschaulich, nicht bloß als vollkommene, sondern als übermenschliche, bezeugen sollten: so war freilich das erste, ihnen die fehlerlose, normale, und nicht bloß die normale, sondern die groß und reich entfaltete Natur zu geben. Ehe man erhaben sein kann, muß man wahr sein; wie man auch in der Moral erst ein ehrlicher Mann zu sein sich herablassen muß, ehe man ein Held oder ein Heiliger werden kann. Aber schon in der reinen Schönheit liegt etwas, was nicht nur über das Gewöhnliche und Gemeine, sondern auch über das Vertrauliche hinausrückt. Regelmäßig schönen Bildungen gegenüber fühlt man sich mehr in einen Zustand ruhiger Heiterkeit versetzt, als von Verlangen ergriffen; Bacon forderte für ausgezeichnete Schönheit some strangeness in the proportion (aliquid minus conforme in compagine); kleine Fehler geben dem Gesicht etwas pikantes; und man hat bemerkt, daß zuweilen Frauen von auffallend abnormen Zügen die heftigsten Leidenschaften entzündet haben. Die welche griechische Schönheit kalt nennen, drücken damit aus, daß die vollkommene Form die sinnliche oder gemüthliche Annäherung fernhält.

Von beiden Seiten wird die Kunst auf Eine Form geführt werden, die freilich innerhalb ihres Umkreises noch eine Menge Modificationen zuläßt. „Es giebt nur Ein Schönes, wie es nur Ein Gutes giebt ..... es kann nur ein einziger Begriff der Schönheit, welcher der höchste und sich immer gleich ist, gedacht werden". So ist die Wahrheit Eine, der Irrthum mannichfaltig. „Die griechischen Künstler reinigten ihre Bilder von allen persönlichen Neigungen, welche unseren Geist von der wahren Schönheit ablenken". Was diese Reinigung bedeutet, erhellt aus den Fehlern der Neueren, welche sich jenen persönlichen Neigungen überließen (s. § 103 S. 67). Denn zur Schönheit gehört, daß es eine Gestalt ist, „die weder dieser noch jener Person eigen sei". Phidias wurde der Blasphemie angeklagt, weil er sein Bild in einer Nebenfigur des Pallasschilds angebracht. Wie unermeßlich hoch muß das Cultusbild selbst über jedem Verdacht individueller Aehnlichkeit gestanden haben! Mit welcher Unbefangenheit überließen sich dagegen die Maler christlicher Zeit persönlichen Gefühlen! Die Griechen wollten Züge, die über dem menschlich individuellen, beschränkten zu schweben schienen. „Alles

ſogenannte Edle, ſagt Jean Paul, der höhere Stil begreift ſtets das Allgemeine, das rein Menſchliche und ſchließt die Zufälligkeiten der Individuen aus, ſogar die ſchönen. Die Charactere erheben ſich, indem ſie ſich entkleiden, wie verklärte, des individuellen Anſatzes". Das Göttliche in den Griechenbildern iſt verwandt dem Eindruck des Meeresſpiegels, wo kein Land ſichtbar iſt, oder des geſtirnten Himmels, oder des Alpengipfels, wenn er ſich in einſamer Höhe vor uns aufrichtet.

§ 120.

6. Griechiſcher Typus.

Welches waren nun die Formen, welche auf das phyſiognomiſche Gefühl der Griechen dieſen Eindruck des Göttlichen machten? zu Hüllen göttlicher Weſen geeignet ſchienen? —

Winckelmann hat zum erſtenmale unternommen, den Idealtypus im einzelnen genau zu beſchreiben. Er ſelbſt legt auf dieß Detail, als das ſchwerere, größeren Werth, als auf die allgemeinen Sätze. Dieſe wechſeln ſo ſchnell wie der Geſchmack, jenes erhält einen Antheil an der Dauer des Gegenſtands, den es uns aufſchließt. Auch iſt ihm in dieſem Punkte ſtets ungetheilter Beifall geſpendet worden, wie z. B. Rumohr ſeine Auffaſſung des einzelnen Schönen höchſt ſinnvoll, ſeine Darſtellung deſſelben von unerreichbarer Anſchaulichkeit, von hinreißendem Feuer nennt, und Hegel rühmt, „daß er mit ebenſoviel Begeiſterung ſeiner reproductiven Anſchauung als mit Verſtand und Beſonnenheit das unbeſtimmte Gerede von Ideal dadurch verbannt habe, daß er die Formen der Theile einzeln und beſtimmt characteriſirte, ein Unternehmen das allein lehrreich geweſen ſei".

Noch heute wird den Leſer die damals ganz unerhörte Feinheit des Formenſinns frappiren; ein Grieche ſchien wieder aufgelebt zu ſein, wenige vermochten ihm zu folgen, vielen ſchien es äſthetiſche Feinſchmeckerei, daß z. B. die Knie des Apollino der Tribuna „unter dem Vorzüglichſten" ſein ſollten; oder wenn er bewundernd bekennt, „keine einzige Figur gebe einen ſo hohen Begriff von dem was Anacreon einen Bauch des Bachus nennt", als der vermeintliche Bacchus im Semicircolo der Villa Albani. —

„Dieſe Betrachtung des Einzelnen in der Schönheit, erinnert er, müſſe vornehmlich auf die äußerſten Theile der menſchlichen Figur — Kopf, Hände und Füße — gerichtet ſein, weil nicht allein in dieſen Leben, Bewegung, Ausdruck und Handlung beſtehe, ſondern weil ihre Form das ſchönſte ſei, und den eigentlichen Unterſchied des Schönen vom Häßlichen und der neuen Arbeit von der alten beſtimme".

Zuerſt das Antlitz. „Die vornehmſte Eigenſchaft einer hohen Schönheit

iſt das Profil — das „ſanfte" Profil —, eine faſt gerade oder ſanft geſenkte Linie, welche die Stirn mit der Naſe an jugendlichen, ſonderlich weiblichen Köpfen beſchreibt. Durch das gerade und völlige wird die Großheit gebildet, durch ſanfte geſenkte Formen das Zärtliche". Daß es keine Form iſt, die „ohne Grund aus den geraden Linien des älteſten Stils geblieben iſt", beweiſe die ſtarkgeſenkte Naſe an ägyptiſchen Figuren; es findet ſich jedoch bereits auf dem lyciſchen Monument von Xanthos.

„Eine von den Schönheiten des Auges iſt die Größe, ſo wie ein großes Licht ſchöner iſt als ein kleines; die Größe aber iſt dem Augenknochen oder deſſen Kaſten gemäß, und äußert ſich in dem Schnitte und in der Oeffnung der Augenlieder, von denen das obere gegen den inneren Winkel einen runderen Bogen als das untere ... beſchreibt. ... Die Augen formen an Köpfen im Profil geſtellt .... einen Winkel, deſſen Oeffnung gegen die Naſe ſteht: in ſolcher Richtung der Köpfe fällt der Winkel der Augen gegen die Naſe tief, und der Conturn des Auges endigt ſich auf der Höhe ſeines Bogens oder Wölbung, das iſt, der Augapfel ſelbſt ſteht im Profil. Dieſe gleichſam abgeſchnittene Oeffnung der Augen giebt den Köpfen eine Großheit, und einen offenen erhabenen Blick. ... Insbeſondere Jupiter, Apoll und Juno haben dieſelben groß und rundlich gewölbt und enger als gewöhnlich in der Länge, um den Bogen derſelben deſto erhabener zu machen... Auch liegen die Augen tiefer als insgemein in der Natur, und der Augenknochen erſcheint dadurch erhabener, — um das Auge in der Ferne ſcheinbarer zu machen und an dieſem Theile mehr Licht und Schatten hervorzubringen —; wodurch das Auge, welches ſonſt wie ohne Bedeutung und gleichſam erſtorben geweſen wäre, lebhafter und wirkſamer gemacht wurde".

„Die Schönheit der Augenbrauen beſteht in einem dünnen Faden von Härchen ... welches ... in der Kunſt die faſt ſchneidende Schärfe derſelben vorſtellt ... Jemehr der Schnitt derſelben groß und rundlich gewölbt iſt — prächtig erhaben — und enger als gewöhnlich in der Länge: deſto erhabener iſt ihr Begriff".

„Eine ſchöne Stirn ſoll kurz ſein, wie ſie iſt in der Blüte der Jahre, ehe der kurze Haarwuchs auf der Stirn ausgeht und dieſelbe bloß läßt. Eine freie hohe Stirn iſt dem männlichen Alter eigen. Der Haarwuchs ſoll um die Stirn herum rundlich bis über die Schläfen gehen, um dem Geſicht die eiförmige Geſtalt zu geben. Die Haare ſelbſt ſind lockigt, groß.

„Das Maaß des Mundes — der nebſt dem Auge der ſchönſte Theil des Geſichts iſt — iſt gleich der Oeffnung der Naſe; denn wäre ſein Schnitt länger, ſo würde es wider das Verhältniß des Ovals ſein, worin die in demſelben enthaltenen Theile in eben der Abweichung gegen das Kinn zu gehen müſſen, in welcher das Oval ſelbſt ſich zuſchließt".

Digitized by Google

„Die Lippen sind bei den göttlichen Figuren, nach den Zeiten des ältesten Stils, nicht ganz geschlossen. Die untere Lippe soll völliger sein als die obere, wodurch zugleich unter derselben in dem Kinn die eingedrückte Rundung, eine Bildung der Mannichfaltigkeit, entsteht".

„Die Schönheit des Kinns besteht in einer völligen Wölbung desselben, welche durch die Unterlippe, wenn dieselbe kurz ist, desto mehr Großheit erhält", deshalb wurde es auch nicht durch Grübchen unterbrochen. Derselben „rundlichen Völligkeit seiner gewölbten Form" wegen haben sie „die untere Kinnlade größer und tiefer heruntergezogen gehalten, als gewöhnlich ist". —

„Die Schönheit der Form der übrigen Theile wurde ebenso allgemein bestimmt. Die äußersten Theile (Hände und Füße) sind nicht schwerer in der Moral, wo die äußerste Tugend mit dem Laster grenzt, als in der Kunst, wo sich in derselben das Verständniß des Schönen des Künstlers zeigt".

„Die Schönheit einer jugendlichen Hand besteht in einer sehr mäßigen Völligkeit, mit kaum merklich gesenkten Spuren, nach Art sanfter Beschattungen, über die Knöchel der Finger, wo auf völligen Händen Grübchen sind. Die Finger sind mit einer lieblichen Verjüngung, wie wohlgestalte Säulen gezogen, und in der Kunst ohne Anzeige der Gelenke der Glieder.

„Eine prächtig gewölbte Erhobenheit der Brust wurde an männlichen Figuren für eine allgemeine Eigenschaft der Schönheit gehalten... Der Busen weiblicher Figuren ist jungfräulich und niemals überflüssig begabt: denn überhaupt wurde die Schönheit in dem mäßigen Wachsthum der Brüste gesetzt".

„Der Unterleib ist auch an männlichen Figuren, wie derselbe an einem Menschen nach einem süßen Schlafe und nach einer gesunden Verdauung sein würde, das ist ohne Bauch. Der Nabel ist nachdrücklich vertieft, sonderlich an weiblichen Figuren, an welchen er in einem Bogen, und zuweilen in einem kleinen halben Cirkel gezogen ist".

„Die Knie sind an jugendlichen Figuren nach der Wahrheit der schönen Natur gebildet, welche dieselben nicht mit sichtbaren Knorpeln zergliedert, sondern sanft und einfach platt gewölbet, und ohne Bewegung der Muskeln zeigt". —

Wenn man für diese einzelnen Beobachtungen — bei denen sich der Kunstliebhaber lediglich von dem Gegenstand und seinem Schönheitsgefühl leiten ließ — hinterher Principien suchen will, so wird man sich alsbald der bereits genannten erinnern — Einfachheit, Großheit. Daher die einfache Linie des Ovals, welcher Haarwuchs, Mund, Kinn sich unterordnen müssen — das große Auge, durch den scharfen Bogen der Brauen, die tiefe Lage, die kurze Stirn markirt — das völlige Kinn — die breite zurücktretende Fläche der Wangen, die durch das Profil, den großen tiefen Zug der Kinnbacken, das

vortretende Kinn bedingt iſt — endlich der auffallendſte Zug (wie ja die Naſe in jedem Geſicht der entſcheidendſte Theil iſt): das Profil. Naſe und Stirn bilden zwar keine gerade Linie, aber ſie nähern ſich der geraden Linie ſoweit, daß ſie „der Blick in Eins faßt“ (Päſter).

Ueber dieſen bedeutendſten Zug ſind die Stimmen immer getheilt geweſen, und in ihm dürfte der Hauptantrieb liegen, gegen die Lehre von der Einheit des Schönen zu proteſtiren. Einige haben dieß Profil nicht einmal ſchön finden können, und nicht bloß Gottſched; andere haben gemeint, „daß es alle Geſichter dumm mache“ und ſeine Verehrung für blinden Antiquarsglauben erklärt. Vielen iſt es wenigſtens nicht ſympathiſch: eine regelmäßige, ſtolze, aber kalte Schönheit ſpreche aus ihm, es ſei weder liebenswürdig, noch ſeelen- und ausdrucksvoll. Gewiß iſt, daß man holde Schwäche, Empfindungsleben, alles was der Dämmerungsregion der Pſyche angehört, wohl nicht hinter ſolchen Stirnen ſuchen wird. Man hat aufmerkſam gemacht auf die Schranken, welche dieſe Form, wie ein Damm, dem Ausdruck und Andrang der Affecte entgegenſetze. Andere deuteten es phyſiognomiſch als ſtetigen Zuſammenhang zwiſchen dem Organ des Verſtands und dem der Leidenſchaft und des Willens — „indem die Naſe, meint Hegel, zum Syſtem des Geiſtigen hinübergezogen werde, erhalte ſie ſelbſt einen geiſtigen Ausdruck und Character, und der Ausdruck des Geiſtigen ſtelle das bloß Natürliche ganz in den Hintergrund“; wie man denn auch in dieſer Linie die diametrale Entgegenſetzung des menſchlichen gegen das thieriſche Profil gefunden hat.

Schwerlich jedoch ſind die Griechen durch ſolche phyſiognomiſche Grübeleien beſtimmt geweſen: wie in allen übrigen Theilen, ſo war es auch hier der rein räumliche, geometriſche Eindruck der Großheit und Einfalt, welcher ſie für dieſe Form einnahm. Mag uns dieß Profil ſympathiſch ſein oder nicht, ſein Vorzug iſt die hohe Reinheit der Form, dieſe giebt einem ſolchen Antlitz einen Adel der Linien, der es zum Günſtling der Plaſtik erheben mußte. Es mag ſein, daß ſolche Stirnen, die nicht abgeſchnitten werden durch die Augenbrauen, ſondern in dem breiten kantigen Naſenrücken ſich fortzuſetzen ſcheinen, daß ſolche Naſen die wie ein mächtiger Stamm aufſteigen, um ſich zur Stirnfläche auszubreiten — einen eigenthümlichen Ausdruck ruhiger Kraft, gradliniger, ſelbſt ſtarrer Energie mit ſich führen. Ein Wille ſcheint dahinter zu ſtehen, der kein Schwanken kennt, und der einem Verſtande dient, in dem keine Unklarheit iſt. Kein Zug iſt geeigneter, ein Antlitz über menſchliche Beſchränktheit und Beſonderheit hinwegzurücken; die Linie iſt wirklich eine Mauer gegenüber den Undulationen der Stimmungen und Leidenſchaften, der individuellen Züge, der Schwächen und des Irrens der Menſchlichkeit. —

Nirgends übrigens ſieht man deutlicher als hier, wie ſchief es wäre, das Ideal der Kunſt dem Gattungstypus gleichzuſetzen, den man doch als

Durchſchnittsform faſſen müßte. Dieß Profil iſt gewiß auch früher, wie heute, im Süden und ſelbſt bei den Griechen viel ſeltener geweſen, als das adlernaſige. Man hätte überhaupt wohlgethan, dieſen äſthetiſchen Begriff mit dem naturphiloſophiſchen eines der Natur vorſchwebenden Gattungstypus unverworren zu laſſen, welchen letzteren man ruhig mit „plaſtiſcher Natur", „Muſterbildern im göttlichen Intellect", „Widerſtand der Materie", „Streben der Natur nach dem Vollkommnen", den Cuſtoden und Conſervatoren der Rumpelkammer der Metaphyſik überlaſſen ſollte. Das Ideal iſt eine langſam gereifte Frucht der Natur und Geſchichte, das ehe es Phidias oder wer ſonſt aus dem Marmor herausholte, weder Menſchen noch Göttern je in den Sinn gekommen iſt. —

Manches in den von Winckelmann bemerkten Zügen beruht nicht bloß auf äſthetiſcher Beurtheilung des Naturſchönen, ſondern iſt durch Stilgeſetze der Plaſtik, beſonders der Marmorplaſtik veranlaßt oder doch accentuirt worden, z. B. der etwas geöffnete Mund, der ohne dieſe Schattenlinie nicht deutlich ſein würde; die Tiefe des Auges; vielleicht ſelbſt die Weglaſſung gewiſſer Minutien der Oberfläche, auf deren illuſoriſche Nachahmung ſich die Manieriſten ſoviel einbildeten — der Venen, Hautfalten, Sehnen; deren Uebergehen ſoviel zum Eindruck der Großheit alter Werke mithilft. Die Griechen haben nicht nur die für die Form bedeutungsloſen Details ignorirt, ſie haben ſelbſt zu Gunſten der Wahrheit großer, für die Formcharacteriſtik bedeutender Partien die Buchſtabenwahrheit kleiner Theile auch der Musculatur geopfert.

Die Großheit liegt jedoch nicht bloß in dieſer Einfalt der Stiliſirung im Gegenſatz zur Kleinlichkeit. Die bildende Kunſt hat überall, wo ſie ſich frei fühlte von den Banden hieratiſcher Tradition und ihrem innern Zuge folgen konnte, ſolche Bildungen geſucht, in welchen die geſtaltende Kraft des menſchlichen Baus frei und groß gewaltet hat, — jene „mächtigen, ſonderlich weiblichen Gewächſe", zu welchen „ſich die Natur im Süden erhebt". Dieß ſind die Geſtalten, welche Raphael bei ſeiner Ueberſiedelung nach Rom ſo gefeſſelt zu haben ſcheinen und von denen er uns in den Stanzen ſo herrliche Gruppen zuſammengeſtellt hat.

Bei den höchſten Werken griechiſcher Kunſt kam dann noch eine dritte Größe hinzu: der coloſſalen Dimenſionen.

§ 121.

7. Character, Porträt.

Nachdem nun eine bedeutende, edle, harmoniſche große Form einmal gefunden, gefühlt, anerkannt und zu Anſehen gekommen war, ſchien natürlich für den Einlaß anderer Formen aus der unerſchöpflichen Fundgrube der

Beobachtung nur noch ein enger Spielraum übriggelaſſen. Im hohen Stil, hörten wir, nähern ſich die Bilder dem einen höchſten Begriff der Schönheit. Was iſt (würde ein Enthuſiaſt ausbrechen) die ganze Mannichfaltigkeit des menſchlichen Thierreichs verglichen mit der Monotonie dieſes Himmels? Die Einfalt des Innern des Pantheons (auch nach allen Plünderungen, die darüber hingegangen) wiegt ſie uns nicht alle Kirchen Roms auf?

Allein der griechiſche Kunſthimmel zeigt uns keineswegs ein ſo einförmiges Schauſpiel wie etwa das jüngſte Gericht Michelangelo's. In der Kunſt, der lauter beſtimmte, wenn auch mythologiſche und poetiſche Individuen aufgegeben waren, hat merkwürdiger Weiſe die Idealität der Characteriſtik, ſelbſt der Characteriſtik ſolcher Phantaſieweſen, und der jede Vermengung verhütenden Beſtimmtheit keinen Eintrag gethan. Ihre Deutlichkeit und Conſequenz hätte nicht größer ſein können, wenn ſie, wie die Bildnißmaler, Naturoriginale vor Augen gehabt hätten. Wie früher den Naturalismus, ſo hat Winckelmann hier die Characteriſirung griechiſcher Kunſt mit aller der Entſchiedenheit, welche die Sache forderte, zur Geltung gebracht. Wie dort in der Stiliſirung, durch die ſie ihre Geſtalten mit dem Heiligenſchein der Idealität umgaben, ſo zeigt ſich nun auch in der Characteriſtik die alte Kunſt der neuern mit ihren ſchwankenden und oftmals vagen und nichtsſagenden Bezeichnungen unendlich überlegen. Ja es ließe ſich zeigen, daß eben die Idealform, wie ein lichtes Gemälde zahlreiche feine Abtönungen, ſo jene zahlreichen Nüancirungen anzubringen und wahrzunehmen geſtattete, während andere, auch edle und harmoniſche Formen, z. B. die Cäſarenphyſionomie, ſo ſcharf ausgeprägt ſind, daß man ſeine Unterſchiede ſo wenig bemerken würde, wie die Localfarben in einem von ſchwarzen Schatten und grellen Lichtern beherrſchten Gemälde. —

„Die höchſte Schönheit kann auch den Göttern nicht in gleichem Maaße gegeben werden, ſo wenig als in den ſchönſten Gemälden von vielen Figuren alle die höchſte Schönheit haben können, welches nicht mehr ſtattfindet, als in einem Trauerſpiel nichts als Helden aufgeführt zu werden verlangen.

„Die Bildung aller Gottheiten iſt wie nach einer von der Natur ſelbſt angedeuteten Idea beſtimmt und iſt ſich allenthalben in unzähligen Bildern ähnlich, ſo daß die Götter von Jupiter an bis auf Vulcan kenntlich ſind wie Köpfe berühmter Perſonen; und ſo wie Antinous bloß aus dem Untertheil ſeines Geſichts und Marc Aurel aus den Augen und Haaren eines zerſtümmelten Cameo in dem Muſeo Strozzi erkannt wird, ſo würde es Apollo ſein durch deſſen Stirn, oder Jupiter durch deſſen Haare und Bart, wenn ſich Köpfe deſſelben finden, von denen weiter nichts vorhanden wäre... Der gebieteriſche Zug (um den Mund) und die großen Augen ſind der Juno ſo

eigen, daß man ein bloßes Profil (auf einem Edelſtein) durch einen ſolchen Mund ſicher auf eine Juno deuten kann".

Freilich bleibt Schönheit allezeit das unverletzliche Grundgeſetz. Die Künſtler ſtrebten mit dem einer jeden Göttin eigenen Character die Schönheit in ihrem höchſten Grade zu verbinden. Nicht bei allen war Schönheit ſelbſt das Characteriſticum, wie bei Venus, die „unter den weiblichen Gottheiten als die Göttin der Schönheit obenan ſteht, daher häufiger als andere Göttinnen und nebſt den Grazien und Horen auch allein unbekleidet dargeſtellt wurde". Bei andern ſchien der gegebene, etwa von Dichtern geſchilderte Character jener Maxime zu widerſtreben. Aber die Kunſt machte ſich kein Gewiſſen daraus, von den Poeten abzuweichen. „Die Parcen, welche Catull mit bebenden und zitternden Gliedern, im betagten Alter, mit runzligtem Angeſicht, mit gebeugtem Rücken und mit einem ſtrengen Blick bildete, ſind das Gegentheil auf mehr als einem alten Denkmale". Bei Meleagers Tod erſcheinen ſie als „ſchöne Jungfrauen, mit oder ohne Flügel auf dem Haupte, unterſchieden durch die ihnen beigelegten Zeichen.... Es ſind ſogar die Furien als ſchöne Jungfrauen mit oder ohne Schlangen an dem Haupt vorgeſtellt. Die Gorgonen ſind, die Meduſe ausgenommen, auf keinem alten Werk gebildet; ihre Geſtalt aber würde der Beſchreibung der älteſten Dichter nicht ähnlich ſein, welche ihnen lange Zähne, wie Schweinshauer geben. Denn Meduſa iſt den Künſtlern ein Bild hoher Schönheit geworden". „Die ältern Satyrn oder Silene haben in ernſthaften Bildern keine ins Lächerliche gekehrte Geſtalt, ſondern ſie ſind ſchöne Leiber in völliger Reife des Alters". „Damit der Schluß auf die allgemeine Kenntniß und Bildung des Schönen bei den Alten von dem was kaum derſelben würdig ſcheinen könnte, bis auf die höhern Vorwürfe deſto begreiflicher werde", endigt Winckelmann dieſe Betrachtung mit den weiblichen Larven, von denen ſich Bildungen der höchſten Schönheit finden.

Der Autor vergißt hier allerdings, im Eifer gegen Kunſtſophiſten vom Schlag Watelet's (S. 44), hinzuzuſetzen, daß jene Furien und Gorgonen, wenn auch ſehr von ihrer angebornen mythologiſchen Wildheit zurückgekommen, doch immer Furien und Gorgonen blieben. Wären ſie bloß durch Attribute characteriſirt, ſo würde die Kunſt jenem Kinderſpielzeug gleichen, wo derſelbe ſchöne junge Mann bald als Albaneſer, bald als Huſarenofficier oder als Bettler und Schöngeiſt coſtümirt werden kann, oder jenen Ateliers moderner Bildhauer, die wenn ſie unter ihre Statuen Venus, Adonis, Amor ſchreiben, damit nur ſchöne Nuditäten meinen.

Seine Meinung iſt aber, daß die Unterſchiede *ſeine* geweſen ſeien. Solche ſeine Unterſchiede waren nun theils Unterſchiede des Lebensalters, theils des größern oder geringern Adels im pathognomiſchen wie phyſiognomi-

ſchen Character, theils waren es Züge, die außerhalb des Bereichs darſtellender und ſymboliſirender Einwirkungen des geiſtigen Innern lagen, aber für den unmittelbaren ſinnlichen Eindruck der Erſcheinung deſto einflußreicher waren.

Zuerſt das Alter. „Die Jugend iſt das Alter der Schönheit, aber die Jugend der Götter hat in beiderlei Geſchlecht ihre verſchiedenen Stufen und Alter ... und in dieſer Mannichfaltigkeit hat die Kunſt alle ihre Schönheiten zu zeigen geſucht". Sie iſt „ein Ideal, theils von männlichen ſchönen Körpern, theils von der Natur ſchöner Verſchnittener genommen." Dieß Ideal fängt an bei den Faunen, als niedrigen Begriffen von Göttern. „Die ſchönſten Statuen der Faunen ſind ein Bild reifer ſchöner Jugend, in vollkommener Proportion, und es unterſcheidet ſich ihre Jugend von jungen Helden durch ein gemeines Profil oder durch eine etwas geſenkte Naſe. Bacchus iſt ein ſchöner Knabe, welcher die Grenze des Frühlings des Lebens und der Jünglingſchaft betritt... Im Apollo findet ſich die Stärke vollkommener Jahre mit den ſanften Formen des ſchönſten Frühlings der Jugend vereinigt... Dieſe Formen ſind in ihrer jugendlichen Einfalt groß ... einem edlen und zu großen Abſichten geborenen Jüngling gemäß. Auf dieſer Jugend blüht die Geſundheit, und die Stärke meldet ſich wie die Morgenröthe zu einem ſchönen Tage... Die ſchöne Jugend im Apollo geht nachdem in andern Göttern ſtufenweiſe zu ausgeführteren Jahren, und iſt männlich im Mercur und im Mars... Die Schönheit der Götter im männlichen Alter beſteht in einem Inbegriff der Stärke geſetzter Jahre und der Fröhlichkeit der Jugend, und dieſe beſteht in dem Mangel von Nerven und Sehnen".

Sodann die Seelenſprache. „In der Venus wird durch das unten in etwas erhobene Augenlied das Liebäugelnde und Schmachtende in den ſanft geöffneten Augen gebildet. Pallas, ein Bild jungfräulicher Züchtigkeit, hat die Augen mäßiger gewölbt und weniger offen, ihr Blick iſt etwas geſenkt, wie in ſtiller Betrachtung. Die Schönheit in dem Blick der großen und rundgewölbten Augen der Juno iſt gebieteriſch; der Blick der Diana, die mehr als alle obern Göttinnen das Weſen einer Jungfrau hat, geht gerade vorwärts und in die Weite über alle Vorwürfe hinweg, er iſt frei, munter und fröhlich".

Es iſt die edlere oder niedere — menſchlichere — Auffaſſung ſolcher pathognomiſcher Züge, welche den Unterſchied der großen Claſſen idealer Weſen begründet. „In den Helden, denen das Alterthum die höchſte Würdigkeit unſerer Natur gab, näherte ſie ſich bis an die Grenzen der Gottheit, ohne dieſe zu überſchreiten und den ſehr feinen Unterſchied zu verwiſchen. Battus auf Münzen von Cyrene würde durch einen einzigen Blick zärtlicher Luſt (languida mollezza) einen Bacchus, und durch einen Zug von göttlicher Großheit (sufficienza divina) einen Apollo abbilden können. Minos auf

Münzen von Gnoſſus würde ohne einen ſtolzen königlichen Blick einem Jupiter voll Huld und Gnade (di maestà umana e benigna) ähnlich ſehen". Der Ausdruck des Fauns unterſcheidet ſich von dem des Helden durch „eine gewiſſe Unſchuld und Einfalt, die mit einer beſonderen Grazie verbunden war".

Es war nicht erſt Leonardo da Vinci, der die Hülfe erkannt hat, welche den Malern die Haare leiſten, ſelbſt wo ihnen Häupter vorſchweben, die der höchſten geiſtigen Ordnung angehören. Der Eindruck des Zeus-, des Apollokopfs würde gebrochen, ohne die Stirnlocken. Durch den Zeuswurf der Haare wurde in deſſen Brüdern und Söhnen die Verwandtſchaft und zugleich die Unterordnung angezeigt. Während ſie bei Jupiter lang ſind, ohne gerollte Locken, mähnenartig in ſanft geſchlängelten Zügen geworfen: ſo hängen ſie bei Pluto und Serapis über die Stirn herunter, um deren Geſtalt und Blick trüber zu machen; denn Jupiter wurde mit einem heiteren Blick gebildet, Pluto dagegen mit einer ſtrengen Miene. Bei Aeſculap, der ſich bei größerer Aehnlichkeit mit ſeinem Großvater durch kleinere Augen, ältere Züge unterſcheidet, iſt der Bart auf der Oberlippe mehr bogenweis gelegt. Der Bart des Neptun iſt krauſer, über der Oberlippe dicker, die Haare lockiger.

Endlich entging den Alten nicht, welche Fundgrube characteriſtiſcher Züge die Thierwelt iſt, ſie bemerkten, daß Thierformen zum Theil an phyſiognomiſcher Energie das was die menſchliche Form verträgt, überträfen, und ſie ſcheuten ſich nicht, in einzelnen Fällen thieriſche Theile derſelben zuzuſetzen, während in andern das Thieriſche nur durchſcheint im Menſchlichen, das es dann zuweilen nicht degradirt, ſondern erhöht. Das eine war der Fall, wo ſie Eigenſchaften als vorwaltend und zwar mit dämoniſcher Allgewalt verkünden wollten, welche in den niedern Regionen der Menſchennatur ihren Sitz haben; wie bei dem (vermeintlichen) Pan auf einer Münze Antigonus I, wo der volle Bart in dem zottigen Wuchs dem Haar der Ziege gleicht, und bei den Faunen, wo ſich das Thieriſche auf eine für den Eindruck der Geſtalt im ganzen in den Hintergrund tretende Zuthat reducirte. Aber ſelbſt bei der Conception der höchſten Götterthypen haben ihnen edle Thiere Studien geliefert. Eben im Zeuskopf „erſcheint die ganze Geſtalt des Löwen, des Königs der Thiere, nicht allein in den großen und runden Augen, in der Völligkeit der anwachſenden und zugleich geſchwollenen Stirn und in der Naſe, ſondern auch in jenen Haaren, die gleich der Mähne des Löwen von deſſen Haupte herabfallen, von der Stirn aber ſich, aufwärts geſtrichen, erheben, und getheilt, in einem engen Bogen gekrümmt, ſeitwärts wiederum die Spitzen niederbeugen und ſich herunterſenken, welches kein Haarſchlag am Menſchen, ſondern gedachtem Thiere eigen iſt. Am Hercules aber zeigt ſich die Form eines gewaltigen Stiers in dem Verhältniß des Kopfs zum Halſe, indem jener kleiner und dieſer ſtärker als gewöhnlich in der menſchlichen Proportion iſt,

und ſo, wie ſich der Kopf zum Halſe des Stiers verhält, um in dieſem Helden eine Stärke und Macht zu bilden, welche die menſchlichen Kräfte überſteigen; ja man könnte ſagen, daß auch die Haare auf ſeiner Stirn, die kurz, kraus und in die Höhe geſtrichen waren, als ein allegoriſches Bild, von den kurzen Haaren auf der Stirn jenes Thieres genommen ſind".

So vortrefflich nun Winckelmann dieſe Methode der Characteriſtik, dieſes Durchſtöbern der Natur nach bildneriſchen Ausdrucksformen beobachtet hat, ſo fand er doch auch nichts dagegen einzuwenden, wenn hier und da der Character der Schönheit geopfert wurde. „Die weiſeſten Künſtler ſuchten das Ungeſtalte zu vermeiden und entfernten ſich viel eher von der Wahrheit der Bilder, als von der Schönheit; auf einem Denkmal erſcheint Hecuba, ſtatt voll Runzeln und mit langen, ſchlaffen und hängenden Brüſten, als Frau, die kaum an die Rückkehr ihrer Blüte gelangt iſt; und Medea auf der ſchönſten Hamilton'ſchen Vaſe iſt nicht älter als ihre Tochter gebildet". (S. § 149.)

Ja ſie gingen in der Bildung junger Helden, des Achill, Theſeus bis zur Zweideutigkeit des Geſchlechts, „Hercules findet ſich in der ſchönſten Jugend vorgeſtellt, mit Zügen welche den Unterſchied des Geſchlechts faſt zweideutig laſſen; wie nach der Meinung der mit ihrer Gunſt willfährigen Glycera die Schönheit eines jungen Mannes ſein ſollte". —

„Dem Ideal näherten ſich endlich die alten Künſtler auch in Köpfen beſtimmter Perſonen, ſoweit es ohne Nachtheil der Aehnlichkeit geſchehen konnte; und man ſieht an ſolchen Köpfen, mit wie großer Weisheit gewiſſe Kleinigkeiten übergangen ſind, die nichts zur Aehnlichkeit beitragen. Viele Runzeln ſind nicht angedeutet, die nach den Jahren hätten daſein müſſen, und die da wo ſie der Idee der Schönheit nichts nehmen, ausgedrückt ſind, wie unter dem Kinn und am Halſe an eben den Köpfen. Man beobachtete hier die Lehre der alten Weiſen, das Gute ſo groß als möglich zu machen und das Schlechte zu verſtecken und zu verringern. Man kann auf der andern Seite in Bildung beſtimmter Perſonen diejenigen Theile, welche ſchön ſind, und der Aehnlichkeit nichts geben noch nehmen, beſonders hervorſpielen laſſen".

§ 122.

8. Ausdruck und Handlung.

Vom höchſten in der Kunſt, von der oberſten Schönheit, vom Ideal pflegen wir anzunehmen, könne nicht geſprochen werden, ohne das Sittlich-ſchöne, den geiſtigen Ausdruck hinzuzunehmen. Kant wollte jene Durchſchnittsform, welche der Technik der Natur gleichſam abſichtlich zu Grunde liege, nur als unnachlaßliche Bedingung der Schönheit gelten laſſen, das Ideal

aber erſt durch Hinzutritt der Vernunftidee entſtehen laſſen, wenn „Seelengüte, Reinigkeit, Stärke und Ruhe in körperlicher Aeußerung gleichſam ſichtbar werden". Dieſe Anſicht iſt nicht bloß modern. Schon Diotima im Gaſtmahl Plato's gilt Seelenſchönheit für eine höhere Erſcheinung der Idee als Geſtaltenſchönheit.

Auch Winckelmann unterſcheidet die „moraliſche Schönheit" von der materiellen oder Linienſchönheit. Die moraliſche iſt Schönheit des Ausdrucks. Ausdruck iſt „Nachahmung des wirkenden und leidenden Zuſtandes unſerer Seele und unſeres Körpers, und der Leidenſchaften ſowohl als der Handlungen". Im weitern Sinn begreift er die Handlung mit in ſich, d. h. dasjenige, was durch Bewegung der Glieder und des ganzen Körpers geſchieht, im engern wird ſeine Bedeutung eingeſchränkt auf „dasjenige was durch Mienen und Geberden des Geſichts bezeichnet wird".

Die Tugend des Ausdrucks iſt das was in der erſten Schrift „edele Einfalt und ſtille Größe" genannt wurde und jetzt auch „Gratie" heißt. „Der Gratie opfern, heißt bei Künſtlern, auf die Geberden und auf die Action in ihren Figuren aufmerkſam ſein"; wenigſtens ein Theil der Gratie iſt der „Wohlſtand in Geberden und im Handeln". Es iſt daſſelbe was den profanen Neueren, „welche nicht in die ſchöne Einfalt dieſer großen Meiſter eingeweiht ſind, in den Werken der Alten als Mangel an Handlung erſchienen iſt." Es war indeß ſchon damals eine Gegenſtrömung zu bemerken. Als Caylus im Jahre 1760 einen Preis für den Ausdruck an der Academie gründete, erhoben ſich Stimmen in Paris, die behaupteten, er habe den jungen Künſtlern dadurch einen ſchlimmen Dienſt erwieſen. Der Character der Ruhe, der den Werken der franzöſiſchen Schule ſo entgegengeſetzt ſei, aber den Alten und den großen Italienern charakteriſtiſch, ſei vor allem andern zu ſtudiren (Corresp. de Grimm. 1. Dec. 1760).

Wer mit einem an moderne Behandlungsweiſe gewöhnten Auge zuerſt vor griechiſche Darſtellungen handelnder und leidenſchaftlicher Scenen tritt, dem geht es zuweilen wie Jemand, der aus dem Sonnenlicht in ein verhängtes Zimmer tritt, wo das Auge ſich erſt einzugewöhnen hat, um die Gegenſtände im Dämmerlicht zu ſehen, die doch beſtimmt genug zu unterſcheiden ſind. Oft finden ſich Scenen heftiger Aufregung, z. B. Orpheus' Trennung, wie Scenen ruhigen Geſprächs behandelt; gern wählen ſie Momente, wo der leidenſchaftlich-raſchen Action ein nach innen gewandter ſinnender Moment vorhergeht oder folgt, jene Momente der Beſonnenheit, der Monologe, wo der Held ſein Geſchick, ſich außerhalb ſtellend, beſchauend fixirt; ſtatt der Electriſirung des äußern Menſchen durch die Vorgänge des Inneren geben ſie nur einen leiſen Wink, eine Andeutung dieſer unſichtbaren Peripetien. Und dieß war gewiß nicht bloß Stil (wie Leſſing und Rumohr

wollten), sondern ihre Beurtheilung der menschlichen Natur und der Werthgrade ihrer Bestandtheile spielten mit hinein. Die Griechen, das erste philosophische Volk der Erde, und mit denen wir ein Jahrtausend philosophirt haben und noch philosophiren, taxirten das Intellectuelle anders und höher als wir. Sie dachten sich das ideale Leben, das Leben der Götter, laut Plato, „rein vernünftig", von Lust und Schmerz unberührt, und ihr größter Denker bewies, daß die Thätigkeit der Gottheit nur eine theoretische sein könne. Ihr Himmel, ihre Seligkeit war die Heiterkeit des reinen, klaren, freien Denkens. Diese göttliche Selbstgenügsamkeit, diese Unbeweglichkeit durch Außendinge war keine Klügelei einiger dem Leben entfremdeter Kopfmenschen. Diese Unterordnung der Region des Sinnen-, Affects- und Gefühlslebens, diese intellectuelle Impassibilität, diese göttliche Gemüthsruhe, diese national philosophische „Ataraxie" und „Apathie" schwebt auch auf der Stirn ihrer Marmorwesen. Und noch jetzt sind Reste davon an dem Südeuropäer zu beobachten, sie unterscheiden den italischen Romanen deutlich von dem celtischen. Eine ruhige Gelassenheit, die doch so aufgeweckt und sensibel ist, eine Grandezza aus Temperament, die doch voll beobachtender Feinheit ist, selbst im äußeren Handeln, eine gemessene Würde in Haltung, Gewandwurf, Tempo der Bewegung — ist uns Germanen, Galliern und andern Scythen fremd, und deshalb nennen wir jene Kunstwerke kalt; bis wir im Süden gewahr werden, daß solche Züge keine conventionelle Manier sind.

Winckelmann, der übrigens auf seine Theorie erst in einem Alter kam, wo „die Begierden in den Genuß der Ruhe eingeschränkt sind", hat sich kaum durch irgendetwas mit so großem Recht den Namen eines Originaldenkers verdient, als indem er den Begriff der Ruhe in die Theorie einführte. Denn seit über Kunst geredet wurde, hatten Künstler und Liebhaber, Philosophen und Rhetoren, Epigrammatisten und Critiker gewetteifert, Bewegung, Leben, Leidenschaft, so wahr, so hinreißend als möglich dargestellt, als die höchste, schwerste und dankbarste Aufgabe der Kunst zu feiern und zu empfehlen. —

Winckelmann, der soviel von seinem „Systema" sprach, mußte den Versuch machen, seine Theorie der Seelenschönheit mit jener der körperlichen in Zusammenhang zu bringen. Eine solche Begründung schien nicht schwer zu finden in einem Jahrhundert, zu dessen Lieblingsformen die Fratze gehörte, das sich auf Lustschlössern inwendig und auswendig von burlesken Fratzengesichtern angrinsen ließ, das, während die Kunst der Griechen das Gorgonenhaupt von Stufe zu Stufe zur Schönheit adelte, umgekehrt nicht ruhte, bis es selbst dem kalten weißen Marmor die Grimasse des Affects abgequält hatte, und das endlich noch aus China und Hindostan Fratzen borgte.

Leidenschaft entstellt. „Im Zustand der Leidenschaft verändern sich die Züge des Gesichts und die Haltung des Körpers, folglich die Formen, welche

die Schönheit bilden, und je größer dieſe Veränderung iſt, deſto nachtheiliger iſt dieſelbe der Schönheit... Die Seele iſt groß und edel nur im Zuſtand der Einheit, im Stande der Ruhe; wenn ſie auch kenntlicher und bezeichnender wird in heftigen Leidenſchaften" (d. h. beſtimmte, auf ihre innern Zuſtände mit Sicherheit deutbare Züge annimmt.*) „Der Künſtler, da er das ſchönſte in den ſchönſten Bildungen wählen muß; iſt auf einen gewiſſen Grad des Ausdrucks der Leidenſchaften eingeſchränkt, der der Bildung nicht nachtheilig werden ſoll".

Jene Einfalt alſo der Umrißlinie und des Ideals kehrt zum drittenmal wieder in der Seele und ihrer Leidenſchaftsloſigkeit. Winckelmann hat ſich für dieſen Begriff das ſonderbare Wort „Unbezeichnung" (l'indefinito) geſchaffen, das eine Geſtalt bedeute, „die weder dieſer noch jener Perſon eigen ſei, noch irgend einen innern Zuſtand des Gemüths oder eine Empfindung der Leidenſchaft ausdrücke, als welche fremde Züge in die Schönheit miſchen und die Einheit unterbrechen (tolgono l'unità, e degradano o offuscano la bellezza)". Sie beſtehe darin (ſagt er nicht ſehr klar), „daß die Formen weder durch Punkte noch durch Linien beſchrieben werden, als die allein die Schönheit bilden". Sehr bekannt (obwohl weder das Bild ſelbſt richtig iſt, noch eine correcte Analogie der verſinnbildlichten Sache, noch endlich des Autors eigene Meinung zutreffend ausdrückt) iſt das dem Abbé Bouhours entlehnte Gleichniß, „daß die Schönheit ſein ſolle wie das vollkommenſte Waſſer aus dem Schooße der Quelle geſchöpft, welches je weniger Geſchmack es hat, deſto geſunder geachtet wird, weil es von allen fremden Theilen geläutert iſt".

Auf dieſe Motivirung der Ruhe durch die Beſorgniß, die Leidenſchaft werde die ſchönen Linien verwirren, hat z. B. Leſſing ſich beſchränkt, während ſie bei Winckelmann bloß ein Uebergangsglied iſt, und nicht das einzige. Nach ihm beſteht eine Wahlverwandtſchaft zwiſchen Schönheit und Grazie: „die Stille iſt die herrſchende Gemüthsbeſchaffenheit ſchöner Menſchen, der Zuſtand, welcher der Schönheit wie dem Meere der eigentlichſte iſt; und die Erfahrung zeigt, daß die ſchönſten Menſchen von ſtillem geſitteten Weſen ſind. Im ſchönen Körper herrſcht die Grazie mit großer Gewalt. Dieſelbe Faſſung wird in dem Bilde ſowohl als in dem, der es entwirft, erfordert. Der Begriff einer hohen Schönheit kann nicht anders erzeugt werden, als in einer ſtillen und von einzelnen Bildungen abgerufenen Betrachtung der Seele". Er hätte auch die Beobachtung anführen können, daß vollkommen ſchöne Züge (die auch dem Verfall der Jahre zuweilen ſehr lange widerſtehen) oft gegenüber dem Stoß der Leidenſchaft und ihren Verzerrungen eine gewiſſe Feſtig-

*) La Bellezza non potrà riconoscersi tutta in viso, se non a chi ha la mente serena e scevra da ogni agitazione, o almeno di quella tanta che suol alterare e disturbare i delineamenti de' quali son compo-te le belle forme.

keit zeigen, wie der Verfaſſer ſich eines ſchönen neapolitaniſchen Landmädchens erinnert, der im heftigſten Schmerz die Thränen aus den Augen floſſen, ohne daß die geringſte Verzerrung des Weinens in ihren Zügen zu bemerken war. —

Aber das Leben, deſſen Bilder der Inhalt der Kunſt ſind, in dem ihr Leben wurzelt, es nimmt auf dieſe Verwandtſchaft keine Rückſicht. Das Leben iſt voll Sturm und Drang, Schmerz und Jubel, That und Leidenſchaft. „Der erhabenſte Begriff der Schönheit konnte nicht beſtändig geſucht und erhalten werden, da im Handeln und Wirken die höchſte Gleichgültigkeit nicht ſtattfindet, und göttliche Figuren menſchlich vorzuſtellen ſind. . . Die reine Schönheit allein kann nicht der einzige Vorwurf unſerer Betrachtung ſein, da in der menſchlichen Natur zwiſchen dem Schmerz und dem Vergnügen auch nach Epicur kein mittlerer Stand iſt, und die Leidenſchaften die Winde ſind, die in dem Meer des Lebens unſer Schiff treiben, mit welchen der Dichter ſegelt und der Künſtler ſich erhebt".

Und nicht immer wird das edle Metall der Schönheit durch die Legirung mit dieſen Zuſätzen des Pathos verſchlechtert. „Die Grazie erſcheint als Geſellin der Schönheit, ſowie die drei Göttinnen derſelben die Begleiterinnen der Göttin der Schönheit ſind: denn die ſchönſte Bildung würde ohne Grazie unbelebt ſein, und bleibt ohne Reizung. . . Auch hier offenbart ſich die große Lehre eines Empedocles von dem Streit und der Freundſchaft, durch deren gegenſeitige Wirkung die Dinge in der Welt in den gegenwärtigen Zuſtand geſetzt ſind. Die Schönheit würde ohne Ausdruck unbedeutend heißen können, und dieſer ohne Schönheit unangenehm; aber durch die Wirkung des einen in die andere, und durch die Vermählung zweier widriger Eigenſchaften wächſt das rührende, das beredte und das überzeugende Schöne. . . Die Seele ſollte ruhig, aber zugleich wirkſam, ſtille, aber nicht gleichgültig und ſchläfrig gebildet werden. . . Die Geſtalt ſoll ſelbſt wenn der Ausdruck die Schönheit überwiegen würde, ſchön heißen können". . . Ja er geht ſoweit, die bekannte Sentenz des Demoſthenes, daß Action das erſte, zweite und dritte Erforderniß ſei, auf die Kunſt zu übertragen.

Die frühere Definition der Grazie als des „vernünftig *Gefälligen*" deutet ebenfalls an, daß erſt durch dieß bewegliche Element der Beifall des Schönen Lebhaftigkeit und Wärme gewinnt. —

Freilich fand die Kunſt oft widerſtrebende Elemente in den Sujets der Handlung; aber dann hatte ſie Gelegenheit, ihre Weisheit zu zeigen. „Der Ausdruck wurde der Handlung gleichſam zugewogen, und die Schönheit war die Zunge an der Waage des Ausdrucks, und als die vornehmſte Abſicht desſelben wie das Cymbal in einer Muſik, welches alle anderen Inſtrumente, die jenes zu übertäuben ſcheinen, regiert".

Auch für den Ausdruck iſt die Geſchichte der Kunſt lehrreich, denn die

Kunſt fand ihr Maaß nur Schritt für Schritt. Während in den Statuen der Aegypter die Handlung ganz fehlt, denn Arme und Hände „hängen längs den Seiten gerade herunter, liegen an ihnen wie feſt angedrückt vereinigt“: ſo liebten die Hetrurier „eine gezwungene Stellung und Handlung, die in einigen Figuren gewaltſam und übertrieben iſt“. Auch bei den älteren Griechen vermuthet er „einen nachdrücklichen Ausdruck der Handlung, heftige Handlungen und Stellungen“, — wie ja die Heroen ſelbſt „der Natur gemäß handelten und ohne ihren Neigungen Gewalt anzuthun“. Im hohen Stil aber lehrten die Griechen die gewaltſamen Stellungen und Handlungen geſitteter und weiſer machen. Es wurde Grundſatz, „das Geſicht der Götter und Helden rein von Empfindlichkeit und fern von inneren Empörungen, in einem Gleichgewicht des Gefühls, und mit einer friedlichen, immer gleichen Seele vorzuſtellen“.

Jene Weisheit zeigte ſich in verſchiedener Weiſe, zuvörderſt in Dämpfung allzuſtarker Accente der Mienen- und Geberdenſprache. „Der Stolz im Geſicht des Apoll äußert ſich vornehmlich in dem Kinn und der Unterlippe, und der Zorn in den Nüſtern der Naſe, und die Verachtung in der Oeffnung des Mundes: auf den übrigen Theilen dieſes göttlichen Hauptes wohnen die Grazien; und die Schönheit bleibt bei der Empfindung unvermiſcht und rein, wie die Sonne, deren Bild er iſt. . . . In den Geberden bricht die Freude nicht in Lachen aus, ſondern ſie zeigt nur die Heiterkeit von innerem Vergnügen. . . . Die Freude ſchwebt wie eine ſanfte Luft, die kaum die Blätter rührt, auf dem Geſicht einer Bacchantin. . . . Das Bild des Bacchus iſt ein ſchöner Knabe, bei welchem die Regung der Wolluſt (la sensazione del godimento) wie die zarte Spitze einer Pflanze zu keimen anfängt: ſeine Züge ſind voller Süßigkeit, aber die ſchöne Seele tritt nicht ganz ins Geſicht. . . . Den Meergöttern wurde ein heiterer ruhiger Blick gegeben, indem ſie dieſelben gleichſam als Bilder der Meeresſtille, wenn es einem grünlich blauen Himmel gleicht, vorſtellten“. Dagegen ſehe man Michelangelo's leidenſchaftlich-leidendes Tritonenhaupt.

Hier geht alſo die Action hervor aus der göttlichen Natur, deren Adel auch dem Ausbruch der Empfindung ein inneres Maaß ertheilt. In andern Werken iſt es die Willenskraft, welche den Sturm innerer Bewegung hinabringt. Wenn bei den Göttern die Leidenſchaft nur die Oberfläche kräuſelt, ſo beſteht dagegen der Held gewaltſame Erſchütterungen, die er aber zurückdrängen kann. „In Vorſtellungen des Leidens bleibt die größte Pein verſchloſſen. . . Figuren aus der Heldenzeit und bloß menſchliche Leidenſchaften ſind allezeit der Faſſung eines weiſen Mannes gemäß, welcher die Aufwallung der Leidenſchaften unterdrückt und vom Feuer nur die Funken ſehen läßt“ (wie beim Laocoon).

Doch gab es Ereigniſſe, wo der Seelenſchmerz der menſchlichen Natur zu ſtark war. Hier ſollen nun die Künſtler einen Weg eingeſchlagen haben, von dem Winckelmann Beiſpiele in der Niobe und Hecuba gefunden zu haben glaubt. „Ihre Töchter ſind in ihrer unbeſchreiblichen Angſt mit übertäubter und erſtarrter Empfindung vorgeſtellt, wenn der gegenwärtige Tod der Seele alles Vermögen zu denken nimmt. Ein ſolcher der Gleichgültigkeit ähnlicher Zuſtand verändert keine Züge der Geſtalt und Bildung, und der große Künſtler kann hier die höchſte Schönheit bilden, ſowie er ſie gebildet hat".

Das Höchſte freilich liegt jenſeits der Sphäre des Streits. Die göttliche Natur ſteht nach den Alten über dem Wechſel der Gemüthsbewegungen. Seelenruhe, Selbſtgenügſamkeit, Sammlung eines auf ſich ſelbſt und das Denken ſeiner ſelbſt zurückgezogenen Geiſtes, das iſt das göttliche Leben. Indem die hohe Grazie die Bewegungen der Seele in ſich verſchließt, nähert ſie ſich der ſeligen Stille der göttlichen Natur, von welcher ſich die großen Künſtler ein Bild zu entwerfen ſuchten. Daher heißt ſie „die Geſellin aller Götter". Denn die Geſtalten ihrer Götter ſind „unberührt von Empfindung . . . In ſolcher Stille bildet uns der große Dichter den Vater der Götter, welcher allein durch das Winken ſeiner Augenbrauen und durch das Schütteln ſeiner Haare den Himmel bewegt". Kurz wenn die Alten in den Göttern die vollkommene Schönheit darſtellen wollten, ſo ſtrebten ſie in Antlitz und Geberde eine Stille (placidezza) zu legen, die auch nicht das mindeſte hatte von Aufregung (alterigia) und Trübung (perturbazione)".

Es ſcheint alſo, daß die Probleme der Kunſt im Verhältniß zu ihrer Höhe ſich vereinfachen und leichter werden. „Zu der Idee der höchſten Schönheit iſt keine philoſophiſche Kenntniß des Menſchen, keine Unterſuchung der Leidenſchaften der Seele und des Ausdrucks nöthig. Wie der Zuſtand der Glückſeligkeit d. h. der Entfernung von Schmerz und Genuß der Zufriedenheit in der Natur der allerleichteſte iſt, und der Weg zu demſelben der geradeſte, und ohne Mühe und Koſten kann erhalten werden: ſo ſcheint auch die Idee der höchſten Schönheit am einfältigſten und leichteſten.

Dennoch iſt die Stille keine bloße Abweſenheit beſtimmter Seelenzuſtände. Ja Winckelmann behauptet, in der Stille offenbare ſich die Seele am reichſten, — während man ſonſt gerade, beſonders in den redenden Künſten, in Handlung und Affect die Anläſſe zur Aeußerung der innern Natur, die Reize zur Selbſtzeichnung des Characters zu finden pflegt. „Je ruhiger der Stand des Körpers iſt, deſto geſchickter iſt er, den wahren Character der Seele zu ſchildern: in allen Stellungen, die von dem Zuſtand der Ruhe zuſehr abweichen, befindet ſich die Seele in dem Zuſtand, der ihr nicht der eigentlichſte iſt, ſondern in einem gewaltſamen, erzwungenen. . . Die Stille und Ruhe iſt in Menſchen und bei Thieren der Zuſtand, welcher uns fähig macht, die

wahre Beſchaffenheit und Eigenſchaften derſelben zu unterſuchen und zu erkennen, ſowie man den Grund der Flüſſe und des Meeres nur entdeckt, wenn das Waſſer ſtill und unbewegt iſt", — oder, wie nur dann das Spiegelbild auf der Oberfläche erſcheint. Und deshalb „erfordert der Ausdruck einer bedeutenden und redenden Stille der Seele einen hohen Verſtand".

Gewiß, das Haupt des Zeus, der Pallas zeigt, obwohl außer einer beſtimmten Handlung geſetzt, einen Reichthum pſychiſcher Zuſtände und Eigenſchaften, welcher durch jedes beſondere Pathos nur verlieren könnte.

Dennoch bleibt der Begriff der Seelenſchönheit bei Winckelmann vorwiegend ein verneinender. Der poſitive Begriff z. B. Schillers, wonach ſie die Schönheit iſt unter dem Einfluß der Freiheit, der Ausdruck der Sittlichkeit, gegenüber der Schönheit, welche aus den Händen der Natur kommt, oder der architectoniſchen, — dieſen Begriff berührt er zuweilen, ohne ihn jedoch zu ergreifen. Er ſpricht wohl vom Gefühl der Griechen für Anſtand und Würde; — wie ſie ſogar einen geſchwinden Gang in gewiſſem Maße wider die Begriffe des Wohlſtandes hielten, wie die Action der Tänze nach dem Maaße der ältern Tänze abgewogen und geſtellt wurde, und dann ſpäter den Tänzern ſelbſt wieder zum Muſter diente, „um ſich in den Grenzen eines züchtigen Wohlſtandes zu erhalten; wie die Würde der Haltung des freien Mannes auch auf Bildern der Kaiſerzeit noch bewahrt wurde, wo Niemand etwas fußfällig dem Kaiſer überreiche, oder ihn mit gebeugtem Leib oder Haupt anrede".

Sonſt aber erinnert ſeine Tugend des Ausdrucks an die aſcetiſche Moral, der das Leben nicht Inhalt und Zweck des ſittlichen Handels iſt, ſondern nur Schauplatz von Prüfungen und Verſuchungen. Sein Kunſtfreund iſt zu vergleichen, wir wollen ſagen, dem Liebhaber einer Schauſpielerin. Er verſäumt keinen Abend in Melpomene's Halle von ihrem Auftreten Zeuge zu ſein, und ihre Erſcheinung übt in zahlreichen Rollen auf ihn ſtets denſelben unveränderlichen Reiz. Dabei bleiben ihm jedoch die Geſchichten Antigone's und Eſthers, der Stuart, der Athalia und der Iphigenie ziemlich gleichgültig. Dieſe Schöpfungen der Dichtung haben für ihn nur die Bedeutung, ihren Zügen eine ſchöne Belebung mitzutheilen, in Zärtlichkeit, Zorn, Andacht ihre Augen leuchtender, ihre Wangen gerötheter, ihre Stellung majeſtätiſcher, ihre Anmuth ſchmelzender zu machen, kurz ihre Geſtalt mit dem genialiſchen Feuer zu durchglühen, welches die Aufregungen der Geſelligkeit nie zu entzünden vermögen. Darein miſcht ſich jedoch die Beſorgniß, die mörderiſche Wuth der Medea, der blutige Anſchlag der Judith, die geheimen Qualen der Phädra und die Todesangſt Desdemona's möchte einen finſtern Zug in die holden Züge werfen, der ihm auf vierundzwanzig Stunden ihr Bild entſtellen und ihn unglücklich machen würde.

§ 123.

9. Supranaturalismus.

Noch ein dunkler Punkt ist übrig. Die Idealität, dieß wichtigste Merkmal im Begriff der Kunst, ihr höchster Preis, erhob sich aus der Wahl des zerstreuten Schönen der Natur und der begeisterten Anschauung des Künstlers, dessen Gegenstände, Wesen des Mythos und der Epopöe, außer der Natur lagen. Tritt man aus dem Gewühl des Lebens in eine Versammlung ihrer Marmorgestalten, so glaubt man sich unter ein höheres Geschlecht versetzt, so unbedeutend, unförmlich, unedel dünkt uns die Wirklichkeit, und nicht bloß im modernen Rom wird manchem ein Wunsch aufgestiegen sein, wie der Kästners, Pygmalion zugleich und Perseus zu sein:

„den Bildern gäb ich Geist,
die Pfaffen würden Stein".

Jedermann bekennt, daß die Figuren der Griechen vom echtesten Götteradel sind, daß wenn irgend etwas unter dem Mond, dann der Geist der sie schuf, ein Funke der Flamme war, die Prometheus raubte; Jeder sieht auch, daß ihn nicht bloß die unerreichbare normale Schönheit entzückt, man fühlt gegenüber dem Götterbild:

„ausgestoßen hat es jeden Zeugen menschlicher Bedürftigkeit".

Aber die Frage ist damit noch keineswegs entschieden, oder präjudicirt: ob Schönheit allein, ob Ebenmaß, feinsinnige Auswahl der Naturformen und lebendige Verschmelzung derselben zum Ausdruck einer poetischen Conception allein, also ganz natürliche Mittel es gewesen sind, welche jenen Eindruck höherer Natur zu Wege gebracht haben, oder ob die Kunst wirklich Formen geschaffen hat, die ohne Vorbild in der Natur waren, ja über ihre Fähigkeit hinauslagen? oder wenigstens die Naturformen veredelt habe, und somit als eine Verklärung der Natur durch den Geist angesehen werden könne.

Diese Frage hat bekanntlich die Kunstfreunde einst aufs heftigste entzweit. Nicht jene blassen Begriffe waren die Ursache solcher Heftigkeit, der Bannstrahle der Verdammniß und Ergüsse des Hohns, — sondern die Werke der Meister, die dahinter standen, und die einen mit Andacht, die andern mit Verachtung erfüllten. Die einen sahen in der „Verklärung der Natur" eine Blasphemie gegen ihre Gottheit, eine verwegene Selbstüberhebung, einen ebenso gefährlichen wie ohnmächtigen Wahn, der wie die Erfahrung zeige, nicht einmal die von jenen verehrte Schönheit hervorzubringen vermöge, sondern nur hohle Larven des Manierismus. Den anderen scheint jener Glaube so theuer, daß man sie um die Kunst und ihren Himmel bringen würde, wollte man sie desselben berauben; sie vermeinen der Kunst mit dieser ihrer

Theorie das köſtlichſte Rauchopfer darzubringen; jene Geſtirne, die ſonſt ſoweit getrennte Bahnen verfolgen, Gott, Menſch, Geiſt, Natur, träten hier in Conjunction, die freilich auch zur Erzeugung ſolcher Wunderwerke unentbehrlich geweſen ſei.

Winckelmann nun hat ſich zu verſchiedenen Zeiten über dieſen Punkt ganz verſchieden geäußert. Nach der in Dresden geſchriebenen „Nachahmung" fand er 1755 in den Griechenbildern nicht nur den Inbegriff desjenigen, was in der ganzen Natur ausgetheilt iſt, ſondern auch, „wieweit die ſchönſte Natur ſich über ſich ſelbſt kühn aber weislich erheben kann"; und zwar nicht bloß in ſolchen „mehr als menſchlichen Verhältniſſen", wie die des Apollo; ſondern er wagt zu behaupten, „daß ſich die Griechen gewiſſe allgemeine Begriffe von Schönheiten ſowohl einzelner Theile als ganzer Verhältniſſe des Körpers gebildet hätten, die ſich über die Natur ſelbſt erheben ſollten". Damals galt ihm noch die „beinahe gerade Linie des griechiſchen Profils" als Beiſpiel ſolcher „über die gewöhnliche Form der Materie erhabenen Begriffe".

Seitdem er aber den ſüdlichen Menſchenſchlag und eine „ſchönere Natur der Menſchenkinder" kennen lernte, die noch immer Formen bewahrt hatte, wie ſie den alten Künſtlern vorlagen, ging eine Aenderung in ſeinem Urtheil vor. Nicht bloß an Griechinnen fand er jenen alten Nationalzug wieder: bei ſeinem erſten Ausflug nach Tivoli entdeckt er zu ſeiner Ueberraſchung, daß es dort „nichts ſeltenes ſei, ein griechiſches Profil zu ſehen" (7. Juli 1756). In den erſten Früchten neuer Einſicht die er nach Deutſchland ſandte, trägt er ſchon „kein Bedenken", wenn die Beſtimmung ſinnlicher Begriffe der Schönheit von ihm gewünſcht würde, „in Ermangelung alter vollkommener Werke und deren Abgüſſe, dieſelben nach einzelnen Theilen von den ſchönſten Menſchen genommen, an dem Ort wo ich ſchreibe, zu bilden" (Erinnerung über die Betrachtung 1758).

In der Kunſtgeſchichte (1762) erfolgt eine klare Auseinanderſetzung der beiderſeitigen Anſprüche. Was die Schönheit der einzelnen Theile des menſchlichen Körpers betrifft, ſo wird die Natur für den „beſten Lehrer" erklärt; „denn im einzelnen iſt dieſelbe über die Kunſt, ſowie dieſe ſich im ganzen über jene erheben kann . . . Das Ideal findet nicht in allen Theilen der menſchlichen Figur beſonders ſtatt; denn ſtückweiſe finden ſich ebenſo hohe Schönheiten in der Natur, als irgend die Kunſt mag hervorgebracht haben, aber im Ganzen muß die Natur der Kunſt weichen". Nur in vagerem Sinn konnte er alſo hier das Wort „Schöpfung" fortbeſtehen laſſen: „indem ſie ſich ſoviele Vorſtellungen der Schönheit aneigneten, die ſie in dieſem und jenem Individuum wahrgenommen, wurden ſie faſt neue Schöpfer".

Aber dieſe Zweifel rückten noch weiter vor, auch gegen die Idealität

des Ganzen; nur deſſen Seltenheit in der Natur ſchien ihm zu halten. „Es iſt ſchwer, ja faſt unmöglich, ein Gewächs zu finden, wie der vatieaniſche Apoll iſt". In den „Anmerkungen", wo man das unwillkührliche Weiterarbeiten ſeiner Gedanken verfolgen kann, warnt er ausdrücklich, „das Ideal für einen bloß metaphyſiſchen Begriff zu halten, welcher in allen Theilen der menſchlichen Natur beſonders ſtattfinde und nur allein im Verſtand könne gebildet werden". Das Ideal ſei nicht auf einzelne Theile zu deuten, ſondern von der höchſten möglichen Schönheit der ganzen Figur zu verſtehen, welche ſchwer in der Natur in eben dem hohen Grad ſein könne". Er hat bereits das Bedürfniß, die herkömmlichen Kern- und Kraftſtellen des Idealismus zu bekritteln, Raphaels Aeußerung über die idea zu ſeiner Galathea in dem Brief an Balthaſar Caſtiglione, und die Guido's über ſeinen Erzengel. Er bürdet ihnen jenen „Misverſtand" auf; und indem er die beiden Geſtalten eritiſch beleuchtet, verſichert er, ſchönere Weiber und Jünglinge ſogar ſelbſt gekannt zu haben und ſcheint ſich den Muth der Wahrheit zuzuſchreiben, indem er erklärt: „Ich ſcheue mich nicht zu ſagen, daß beider Urtheil aus Mangel der Achtſamkeit auf das was in der Natur ſchönes iſt, herrühre; ja ich erdreiſte mich zu behaupten, daß ich Bildungen des Geſichts gefunden, die ebenſo vollkommen ſind als diejenigen, die unſern Künſtlern Muſter der hohen Schönheit ſein müſſen".

An dieſer Stelle (1765) ſcheint ihn jedoch noch ein Reſt von „Scheu" zurückgehalten zu haben, beſagte Muſter mit Namen zu nennen. Dieß wagt er im Trattato preliminare (1767). „Die Natur, heißt es da, hat geformt, und formt noch alle Tage Geſichter, den Köpfen der erhabenſten Schönheit zu vergleichen, wie man ſie nur in Marmorn und Gemmen ſehen kann: auch in unſeren Tagen ſieht man lebendige Nioben und vatieaniſche Apolle"*).

So hat ſich Winckelmann immer entſchiedner von der Meinung einer Ueberſchreitung der Naturformen abgewandt. Dieſes von Jahr zu Jahr wahrnehmbare Steigen der Schaale des Idealismus und Sinken derjenigen der Natur iſt eine der intereſſanteſten Thatſachen ſeines inneren Lebens. Dieſer Proceß geht parallel ſeinem zunehmenden eignen Sehen in Natur und Kunſt. Als er ſeine ſchroffſten Sätze idealiſtiſcher Tendenz niederſchrieb, fehlte es ihm noch ganz an eignen Anſchauungen, er dachte über die Kunſt aus Büchern und unter Inſpiration des „grauenhafteſten, leichenähnlichſten aller Manieriſten" (Rumohr). Der Stubengelehrte, der mit blöden gleich-

*) La Natura ha formato sempre e va formando tutto giorno de' visi comparabili a quante teste della più sublime bellezza veder si possono scolpite ne' marmi e nelle gemme: anche a' dì nostri si veggon vive delle Niobi e degli Apollini Vaticani. p. XXXIX.

gültigen Augen an der „Natur" vorbeigeht, und deſſen Enthuſiasmus für Kunſtwerke nur ein Nachdenken und Nachſprechen geleſener Theorien oder Poeſien gegenüber dem Geſehenen iſt, ihm ſcheint jenes Gerede von „gemeiner Natur" und „Verklärung derſelben durch Kunſt" etwas a priori einleuchtendes, ſelbſtverſtändliches. Je weiter er vordringt zu den Originalwerken, je mehr ſein Blick ſich ſchärft für griechiſche Arbeit, je vertrauter er wird mit künſtleriſchem Schaffen, je mehr er ſehen lernt in der Natur, deſto zweifelhafter wird ihm jenes Syſtem; es theilt das Schickſal aller metaphyſiſchen Kartenhäuſer. —

Wenn aber der Kunſthiſtoriker, eingedenk italiſch-römiſcher Bilder ſchöner Natur, jenem früheren Vorurtheil abſagte, ſo ſcheint ihm dagegen in anderer Form der Supranaturalismus immer Bedürfniß geblieben zu ſein. Die Thatſachen — Thatſachen, denen gegenüber man ſich unſchwer nachgiebig zeigt, — hatten ihm jenes Zugeſtändniß an den Naturalismus abgenöthigt; aber Jedermann wird es jenen bei ſeinem Debüt ſo entſchieden verkündigten idealiſtiſchen Sätzen anſehen, daß ſie ſeiner eigenſten innerſten Sinnesweiſe wahlverwandt waren. Solche Gedanken nun werden immer, auf dem einen Wege hinausgedrängt, auf dem anderen und in anderer Geſtalt wieder zurückzukehren ſtreben.

Mag die Natur im einzelnen über die Kunſt ſein, und ſelbſt im ganzen ihr ebenbürtig: dennoch würde für Winckelmann die Kunſt ihr Intereſſe ſo gut wie verloren haben, wenn man ihre Beſtimmung auf — ich will nicht einmal ſagen, Nachahmung der Natur, nur auf künſtleriſche Reproduction auch der ſchönſten Natur beſchränkt hätte. Es war ein geheimer, unabweisbarer Zug ſeines äſthetiſchen Gefühls, in ihren Gebilden höhere Naturen, eines vollkommneren, geiſtigeren Zuſtands theilhaftige Weſen anzuſchauen; er ſuchte im Kunſtwerk Nahrung für eine geiſtig-ſinnliche, ſchwärmeriſche Empfindung, die halb der Sehnſucht eines irdiſchen Liebhabers glich, halb dem religiöſem Entzücken des Myſtikers. Liebe und Enthuſiasmus ſind dem Gefühl des Unendlichen verwandt; ſie finden ſtets in ihrem Gegenſtand etwas Unendliches, einen Abglanz des Göttlichen. Dieſe Schwärmerei aber war nicht jede, ſondern nur ein gewiſſer Kreis von Geſtalten zu nähren geeignet, ſolche, in welchen ſinnliche Reize mit einem überſinnlichen, viſionären Weſen ſich vermiſchen, wo die zärtlichen Formen der Jugendblüte ſo behandelt ſind, daß das Stoffliche vergeiſtigt ſcheint; und dieſe Miſchung zeichnet uns Winckelmann, da wo er auch in den Werken ſeiner Reiſe doch wieder von „über die Natur erhabenen Körpern" redet.

Die höchſten Geſtalten der Kunſt ſollen als übernatürliche Weſen wenigſtens erſcheinen. „Die Idole ſollen von höheren Naturen genommene Bilder ſcheinen". Die Darſtellungsmittel liegen zwar ganz in der Sphäre des Na-

türlichen; aber im Gebrauche derſelben kommen die Künſtler auf Verknüpfungen, auf Modificationen, die uns doch wieder unvermerkt über die Grenze des Natürlichen hinausführen. Denn „die großen Künſtler der Griechen, die ſich gleichſam als neue Schöpfer anzuſehen hatten, ob ſie gleich weniger für den Verſtand, als für die Sinne arbeiteten, ſuchten den harten Gegenſtand der Malerei zu überwinden, und wenn es möglich wäre, dieſelbe zu begeiſtern, und dieß edle Beſtreben derſelben hat auch in den früheren Zeiten Gelegenheit zu der Fabel von Pygmalions Statue gegeben".

Das erſte dieſer Darſtellungsmittel ſind die Formen der Jugend. „Was konnte menſchlichen Begriffen von ſinnlichen Gottheiten würdiger und für die Einbildung reizender ſein, als der Zuſtand der ewigen Jugend und des Frühlings des Lebens? Dieß war dem Begriff von Unabänderlichkeit des göttlichen Weſens gemäß, und diente dem Endzweck aller Religion, der menſchlichen Seligkeit, da die Zärtlichkeit und Liebe, welche ein jugendliches Gewächs der Gottheit erweckt, die Seele in einen ſüßen Traum der Entzückung verſetzen kann".

Die Kunſt kann die Jugend darſtellen, aber wie deren ewige Dauer? Dieſe ewige Jugend iſt ein himmliches Wunder; aber die Bilder ſolcher wunderbaren göttlichen Jugend können doch nur die der vergänglichen, menſchlichen Jugend ſein. Iſt es nur der alte und ewige Zauber der Schönheit auf ihrem Höhepunkt? — aus der ſeit Platos Tagen dem fühlend-grübelnden Sinn ſtets etwas Ewiges entgegenſtrahlte, in deren Farbe ſelbſt unſerem Dichter jene Jugend entgegenglänzte, „die uns nie verfliegt", und angeſichts deren Dante fragte:

cosa mortale
come può esser sì adorna e pura? —

„Die Fröhlichkeit der Jugend (ſo begründet Winckelmann ſeinen Satz) beſteht in dem Mangel der Nerven und Sehnen, welche ſich in der Blüte der Jahre wenig äußern". Mit der Beſeitigung ſolcher Theile (wie auch der Adern), in jenem ſanften Linienfluß der Muskeln verſchwindet der Anſchein des Stofflichen, Zuſammengeſetzten, des Mechanismus, kurz die Bedingtheit der Geſtalt. Wie man die Jünglingszeit das Alter des Idealismus genannt hat, weil ſie den Druck des Realen und die Gedanken des Staubs noch wenig kennt und für Impulſe der Ideen empfänglich iſt: ſo tritt auch in ihren Formen das Erdartige, der Verweſung Verfallene unſerer Hülle am weiteſten zurück. An ſolche Eindrücke knüpft die Kunſt an, und bildet die Formen noch etwas weiter in dieſer Richtung fort.

Es liegt in der Abweſenheit jener Theile nach Winckelmann der Ausdruck der göttlichen Genugſamkeit, welche die zur Nahrung unſeres Körpers beſtimmten Theile nicht vonnöthen hat. „Dieſes erläutert des Epicur Mei-

nung von der Gestalt der Götter, denen er einen Körper, aber gleichsam einen Körper, und Blut aber gleichsam Blut giebt". Wie bezeichnend ist hier das Visionäre ausgedrückt, dem dieser Formgeschmack zustrebt! „Das Dasein und der Mangel dieser Theile unterscheiden den sterblichen und den vergötterten Hercules. Im Torso hat der Künstler ein hohes Ideal eines über die Natur erhabenen Körpers, und eine Natur männlich vollkommener Jahre, wenn dieselbe bis auf den Grad der göttlichen Genugsamkeit erhöht wäre, gebildet. Er erscheint, wie er sich von den Schlacken der Menschheit mit Feuer gereinigt und die Unsterblichkeit und den Sitz unter den Göttern erlangt hat. Denn er ist ohne Bedürfniß menschlicher Nahrung und ohne ferneren Gebrauch der Kräfte vorgestellt. Es sind keine Adern sichtbar und der Unterleib ist nur gemacht zu genießen und nicht zu nehmen, und völlig, ohne erfüllt zu sein". So spielte die Betrachtung hier von dem übernatürlichen Gegenstand auf übernatürliche Formen hinüber, von einer sehr stilisirten Behandlung in ein phantastisches Modeln an den Naturformen. Und so lassen sich noch andere Punkte zeigen, wo Winckelmanns Gedanken wieder an dem scheinbar so fest gezogenen Grenzcordon des Naturalismus zerren.

„Polyklet, ein erhabener Dichter in seiner Kunst, suchte die Schönheit seiner Figuren über das wirklich Schöne in der Natur zu erheben; daher seine Einbildung vornehmlich mit jugendlichen Formen beschäftigt war, sodaß er seinen Geist mehr in der geistigen Blüte des Apolls als in der Stärke des Hercules, und in dem Alter eines Aesculap wird gezeigt haben".

Das Greisenalter der Götter wurde durch einen jugendlichen Ueberzug gleichsam verjüngt. „Im Jupiter, Neptunus und in einem indischen Bacchus sind der Bart, das ehrwürdige Haupthaar allein Zeichen des Alters, und es ist dasselbe weder in Runzeln, noch in hervorstehenden Backenknochen und in tiefen eingefallenen Schläfen angedeutet. Die Wangen sind nicht weniger völlig als an jugendlichen Gottheiten, und die Stirne pflegt sich dort gewölbter zu erheben, wodurch die sanfte Linie des Profils junger Schönheiten mehr gesenkt, und der Blick dadurch größer und denkender wird. Diese Bildung ist der Würdigkeit des Begriffs von der Gottheit gemäß, als welche keinen Wechsel der Zeit, noch Stufen des Alters annimmt, sondern wir müssen ein Wesen ohne alle Folge denken. . . . Die Schönheit der Götter im männlichen Alter wurde in einem Inbegriff der Stärke gesetzter Jahre und der Fröhlichkeit, in den sanften Formen des schönsten Frühlings der Jugend gesucht", wie im Apollo.

Ob diese Verschmelzung des Greisenhaften und Jünglingsartigen natürlich möglich sei, ist schwer zu sagen, gewiß ist, daß noch Niemand im Zeus oder indischen Bacchus etwas von monströser Formenmengerei entdeckt hat. —

Aber nicht bloß verschiedene Lebensalter, auch Formen verschiedener Geschlechter wurden verschmolzen. Es giebt einen Punkt männlicher Jugend, in dem die Natur zwischen den Formen beider Geschlechter gleichsam unentschieden schwankt, und im Süden begegnet man nicht selten Jünglingsbildungen, in welchen dieses Schwanken länger dauernd, auffälliger ist als sonst, als ob sie zögere, diese holde Zweideutigkeit zu verlassen. Und solche Gestalten, in denen die Natur selbst unentschlossen zu träumen scheint, ziehen auch die Phantasie in ein träumerisches Sehnen, ähnlich wie jener Zustand der dem Erwachen der Liebe vorhergeht und den Praxiteles in seinem Eros personificirte, Winckelmann aber im Bacchus wiederfand, jenem schönen Knaben, „welcher die Grenzen des Frühlings des Lebens und der Jünglingsschaft betritt, bei welchem die Regung der Wollust wie die zarte Spitze einer Pflanze zu keimen anfängt, und welcher wie zwischen Schlummern und Wachen, in einen entzückenden Traum halb versenkt, die Bilder desselben zu sammeln, und sich wahr zu machen anfängt".

Diese Gestalten nun hatten für Manche einen ganz eigenen Reiz, und Winckelmanns Einbildungskraft war gerade für diese Formen griechischer Kunst besonders empfänglich, ob zum Vortheil seines Formurtheils, ist die Frage. War es die Vereinigung der Reize beider Geschlechter, die den Systemgeist des Bekenners der Einheit des Schönen und des Ideals ansprach? War die ihm von Jugend auf eigene schwärmerisch-sinnliche Freundschaft im Spiel? Winckelmann vertheidigte die Superiorität männlicher Schönheit allezeit mit einer Entschiedenheit, die etwas leidenschaftliches hatte. Man sagt, daß erotische Verehrer männlicher Schönheit jene zweideutige Formen mehr reizen, als rein jünglinghafte, ja zuweilen zur seltsamsten Schwärmerei begeistern.

„In einigen jungen Helden haben sie sich so hoch in den Begriff der Schönheit erhoben, daß selbst das Geschlecht zweideutig ist". Im Bacchus haben sie die Formen einer Jugend von längerer Dauer im weiblichen Geschlecht der Männlichkeit eines schönen Jünglings einverleibt, und diese dadurch völliger (in den ausschweifenden Hüften), runder und zarter gebildet.... In seinem Gesicht zeigt sich „eine unbeschreibliche Vermischung männlicher und weiblicher schöner Jugend, und ein Mittel zwischen beiden Naturen, welches von einem aufmerksamen Betrachter empfunden wird". Im Trattato preliminare wird diesem Typus „die erhabenste Idee jugendlicher Schönheit" vindicirt; er wird dem rein männlichen Jugendtypus geradezu vorangestellt.

Für Winckelmann hatte die Verwandtschaft dieses Typus mit den Eunuchenformen nichts abstoßendes. Dieß war der Geschmack des damaligen Welschlands, wo die Eunuchen der Oper für Männer, Weiber und Pfaffen Gegenstand einer wunderlichen Schwärmerei waren. Er beschreibt ihre Bildung

als eine „mittlere Gestalt zwischen männlichen und weiblichen Gewächsen". Und so findet er endlich selbst für die Hermaphroditen ein anerkennendes Wort, sie sind ihm interessant als Beweis, „daß die alten Künstler in der aus beiden Geschlechtern vermischten Natur ein Bild hoher Schönheit auszudrücken gesucht haben; und dieses Bild war idealisch . . ., denn Hermaphroditen, dergleichen die Kunst hervorgebracht hat, sind vermuthlich niemals erzeugt". —

Bezeichnend ist, daß der Dolmetscher hellenischer Plastik sich an einer Stelle wirklich die göttliche Schönheit eines Eros, „die ein Ausfluß der Quelle der höchsten Uebereinstimmung scheine", durch den Vergleich mit der Erscheinung eines Engels veranschaulichte, dieses geschlechts- und characterlosen Wesens, von dem die christliche Kunst indeß zu einigen überaus anmuthigen Darstellungen Anlaß genommen hat, indem sie ihnen eben jene träumerische Jünglingsanmuth lieh (s. 1. Seite 19).

So ringt Winckelmann mit Vorstellungen und Worten, um auszudrücken, wie materielle Vieltheiligkeit in der hohen Einheit des Umrisses verschwinde, Schwere im schwebenden Gang, Stoff in der Form, die wie ein Gedanke erweckt, wie mit einem gelinden Hauch geblasen scheine und mehr dem Gefühl als dem Gesicht offenbar werde.

„Mit solchen Begriffen wurde die Natur vom Sinnlichen bis zum Unerschaffenen erhoben, und die Hand der Künstler brachte Geschöpfe hervor, welche von menschlicher Nothdurft gereinigt waren, Figuren welche die Menschheit in einer höheren Würdigkeit vorstellen, und Hüllen und Einkleidungen bloß denkender Geister und sinnlicher Kräfte zu sein scheinen. Sie erhoben sich in das Reich unkörperlicher Ideen und wurden Schöpfer reiner Geister und himmlischer Seelen, die keine Begierde der Sinne erwecken, sondern eine anschauliche Betrachtung aller Schönheit wirken, denn sie scheinen nicht zur Leidenschaft gebildet zu sein, sondern diese nur angenommen zu haben".

„Die geistige Natur ist zugleich in ihrem leichten Gang abgebildet. . . . Der Schritt des vaticanischen Apollo schwebt gleichsam, ohne die Erde mit der Fußsohle zu berühren".

Ist nun die Vergöttlichung der Menschengestalt Vereinfachung: so kehrt ja die Theorie in ihrem supranaturalistischen Ende zu ihrem räumlich-linearen Anfang zurück. „Will man von den Helden zu den Göttern hinaufsteigen, so geschieht dieses mehr durch Abnehmen als durch Zusetzen, d. i. durch stufenweise Absonderung desjenigen, was eckigt und von der Natur selbst stark angedeutet worden, bis die Form dergestalt verfeinert ist, daß nur allein der Geist in derselben gewirkt zu haben scheint".

Von den Engeln ist nur noch ein Schritt zu Gott, und so versteigt sich denn auch Winckelmanns Gedanke, Plato und Plotin nachklimmend, „mit

Betrachtung der von Gott ausfließenden und zu Gott zurückführenden Schönheit beschäftigt", zuletzt zu dem Satz: „die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßer und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden, welches uns der Begriff der Einheit und Untheilbarkeit von der Materie unterscheidet. Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie durchs Feuer gezogener Geist, welcher sich sucht ein Geschöpf zu erzeugen nach dem Ebenbild der im Verstand der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Creatur." Er nennt die Schönheit auch „den höchsten Vorwurf nach der Gottheit".

Ist nämlich die Gottheit nach Plotins Lehre die höchste Einheit, könnte man sich in ihr die ganze Mannichfaltigkeit weltlicher Wesen verschmolzen denken, wie sie ja nur ein Ueberströmen ihrer Fülle sind: so ließe sich nach jener Definition der Schönheit dem Satz wohl ein Sinn abgewinnen, „daß die höchste Schönheit in Gott sei". Ein Analogon bietet uns Winckelmann in einem Vergleich. „Sowie die Seele als ein einfaches Wesen, viele verschiedene Begriffe auf einmal und in einem Augenblicke hervorbringt, ebenso ist es auch mit dem schönen jugendlichen Umrisse, welcher einfach scheint und unendlich verschiedene Abweichungen auf einmal hat". „Ich schlug, sagt er, meine Augen nieder vor dieser Einbildung (nämlich die Schönheit, welche den großen Künstlern erschien, geschaut zu haben), wie diejenigen, denen der Höchste gegenwärtig erschienen war, weil ich diesen in jener zu erblicken glaubte. Ich erröthete zugleich über meine Zuversicht die mich erdreistet hatte, in die Geheimnisse derselben hineinzuschauen und von dem höchsten Begriffe der Menschheit zu reden".

§ 124.

Schluß.

Graf Caylus, der sonst wenig expansiv ist, bricht einmal aus gegen die Systeme, diese Krankheit des menschlichen Geistes, hervorgerufen und unterhalten durch schrankenlose Selbstliebe, und beschreibt die Symptome dieser Krankheit in schreckenerregender Weise. Er spricht im Sinn seiner Zeit, dieses philosophisch-antiphilosophischen Jahrhunderts, das verständige Trockenheit und eingefleischter Doctrinarismus fortwährend anreizte, Systeme aus- und sich in dieselben einzuspinnen, während doch seine skeptische Unbeständigkeit, das Widerstreben gegen jede Einschränkung, der Drang nach Neuem immer wieder dazu trieb jene Bauten niederzureißen.

In Winckelmanns geistiger Ausrüstung war gewiß die Gabe der Systemfabrication keine der hervorragendsten. Die Systemmacher, mit denen er

zuſammengetroffen war, hatten ihn wenig erbaut. Ihm fehlte Uebung, Luſt und Fähigkeit, ſeine Gedanken und Einſichten in Form von Schlußketten den Leſern aufzunöthigen; aber ihm fehlte auch jener Heroismus freiwilliger Blindheit gegenüber den Thatſachen, die nicht ins Syſtem paſſen. Er wäre nicht im Stande geweſen, ſich den Blick in die Breite der Kunſtwelt, das Schöpfen aus ihrer Fülle durch ein Syſtem verkümmern zu laſſen. Dennoch, da ja ſelbſt im Intellectuellen nicht bloß Verwandtes das Verwandte anzieht, ſondern auch Gegenſätze ſich ſuchen, und man oft ſchätzt, was einem ſchwer wird oder verſagt iſt, ſo ſehen wir auch Winckelmann oft von einem Syſtem reden, ſeinen Ehrgeiz im Aufbau eines Syſtems der Schönheit, der alten Kunſt ſuchen.

Das was er zu Stande gebracht, bringt uns jenes Lob des Empedocles in den Sinn und deſſen beide Principien der Bewegung, Ares und Aphrodite, durch die alle Dinge entſtanden ſind. Auch hier bemerkt man ſolche einander entgegenlaufende Kräfte, einen vertettenden, vereugenden, austrocknenden Syſtemgeiſt, und eine erweiternde, belebende und ernährende Erfahrung. Die nächſte Zeit fühlte ſich freilich gerade von dem erſteren angezogen.

„Die Natur — das waren etwa die Einflüſterungen des Syſtemgeiſtes — ſtrebt in der Bildung des Menſchen nach einer vollkommenen Form, die in dem Intellect des Schöpfers vorgezeichnet iſt. Aber ſie ſieht ſich durch eine widerſtrebende Materie gehemmt; ſie kommt ihrem plaſtiſchen Urbild nur ſtückweiſe nahe. Ihr Werk nimmt auf und vollendet der Menſchengeiſt, der in der Kunſt die Mängel der Natur ergänzt, indem er vermittelſt Geſchmack und Wahl die in der Natur zerſtreuten ſchönſten Theile ſammelt und ein vollkommnes Schöne daraus bildet, das Ideal. Die Kunſt ſchaltet dabei mit der Natur vollkommen frei, in Trennen und Zuſammenſetzen, Entziehen und Hinzufügen, Dämpfen und Betonen. Sie componirt aus Stücken der Individuen ein neues Weſen. Sie erlaubt ſich mancherlei Theile der Oberfläche zu beſeitigen. Ihr Thun erſcheint weniger als Schaffen, denn als Wegnehmen; keine lebengebende Kraft iſt es, ſondern eine formende, begrenzende. Sie folgt in der Zeichnung dem abſtracten Geſetz einer Linie, die in derſelben Weiſe und aus demſelben Grunde für menſchliche Glieder und für Vaſen gültig iſt. Sie vermiſcht Eigenſchaften verſchiedener Lebensalter und Geſchlechter, ſie verwerthet Formen, die Folgen einer Verſtümmlung ſind, ſelbſt thieriſche Erinnerungen fügt ſie der menſchlichen Form hinzu. Ihre Ideen und Inſpirationen vollends ſtammen aus einer ganz andern Region als der Natur. Das Schöne, das ſie ſo gewinnt, iſt Eines, wie die Gattung, wie die Idee des Menſchen im Schöpfergeiſt, wie die Wahrheit und die Tugend eine iſt. Der Kunſt ſind freilich Individuen, beſondere, wenn

auch zum Theil poetiſche Weſen darzuſtellen übergeben; und dieſe Perſonen ſind in mehr oder weniger aufgeregter Handlung begriffen. Aber Perſonen und Handlung ſieht die Kunſt nur an als Gelegenheit, uns ihre Idealform vorzuführen, Ausdruck und Character geſteht ſie Bürgerrecht nur zu, ſoweit ſie mit Schönheit ſich vertragen. Schönheit ſteht über Wahrheit — des Characters, über Aehnlichkeit — des Bildniſſes, über Lebendigkeit — der Action. Die Schönheit die nur Eine iſt, iſt nämlich auch ihrer Form nach Einfachheit und Einheit, d. h. Auflöſung des Contours in einen Linienfluß, zwiſchen deſſen Curven ſich keine Grenzen angeben laſſen. Dieſe Linie iſt geometriſch unbeſtimmbar, aber doch ſehr beſtimmt. Jede Abweichung von ihr würde das reine Licht der Schönheit trüben. Daher ſind Individualität, Character, Affect, und was ſonſt zur gemeinen Natur gehört, Uebel, welche der Künſtler ſoviel als möglich unſchädlich zu machen hat, weil ſie jene Schönheitslinie nur verwirren können. Er wird ſie alſo dämpfen, auf leiſe Andeutungen herabſetzen, oder gänzlich ausſchließen. Nur hie und da bedient er ſich eines beſcheidenen Zuſatzes derſelben, um die Monotonie des idealen Olymps der menſchlichen Schwachheit zu Liebe etwas mannichfaltiger und intereſſanter zu machen. Aber das höchſte iſt die Stille der Gottheit, oder die heroiſche Niederkämpfung der inneren Empörung. Grazien, Parzen und Furien bequemen ſich in der Kunſt unter derſelben Geſtalt zu erſcheinen; eine Jugend umkleidet Männer, Jünglinge und Greiſe; die höchſten Bilder jugendlichen Heldenthums laſſen ſelbſt den Unterſchied des Geſchlechts zweideutig. Denn auch die Zweiheit der Schönheit der Geſchlechter wird der Einheit des Ideals zum Opfer gebracht. Der Triumph der Kunſt iſt nicht, wie es bisher bei Alten und Modernen hieß, daß ihre Geſtalten wahr, lebensvoll, athmend, in Bewegung, Fleiſch und Blut ſeien, ſondern „wie reine Geiſter und himmliſche Seelen", die gleich den müßigen Göttern Epicurs in ihren Intermundien, kein Blut haben, ſondern „gleichſam Blut", und uns in einen ſanften Traum der Entzückung verſetzen. —

Allein die Anſchauung, der Blick in die wirklichen Kunſtwerke war bei dieſem Manne viel zu mächtig, als daß ihn jenes Syſtem hätte abhalten können, irgend etwas zu ſehen oder irgend etwas geſehenes auszuſprechen. Er war das gerade Gegentheil derer, welche ihre Gedanken und Thatſachen nur auftreiben und zuſammenraffen, um ihr Schema auszufüllen; um ihrem ſchnöden Ziegelbau oder Fachwerk mittelſt Tünche, Stuckzierathen oder Waſſerfarben ein Anſehen zu geben. Er gehörte zu den Köpfen, die jeden Punkt, den ſie angreifen, ſo lebhaft ergreifen, daß ſie zur Zeit die übrigen verloren zu haben ſcheinen; ſie ſcheinen dann vergeſſen zu haben, daß ihm ſein Raum durch andere beſtritten und beſchränkt wird. Sie überlaſſen es der Folge, wie er ſich mit jenen anderen Punkten auseinanderſetzen werde, denen ſie an

ihrem Ort dieſelbe Hingebung widmen. Was er auch vorhat, immer ſcheint er vor dem dominirenden Punkt des Ganzen zu ſtehen.

Ja, die Schönheit iſt Eine, und Einem höchſten, ſich immergleichen Begriff werden ſich alle Geſtalten nähern; die Künſtler ſollen ihre Bilder von allen perſönlichen Neigungen reinigen; und je näher ſie ihrem Ziel kommen, deſto mehr werden ihre Geſichter unberührt ſein von Empfindung, in göttlicher Stille.

Aber Action iſt das erſte, das zweite und das dritte Erforderniß in der Kunſt. Schönheit ohne Ausdruck iſt unbedeutend. Die Köpfe der Götter ſind nicht weniger kenntlich characteriſirt, als Bildniſſe hiſtoriſcher Perſonen ſein würden.

Das Geheimniß der Schönheit liegt in der Linie, einem räumlich faßlichen, das durch Bilder vom Seeſtrand, aus der Glashütte veranſchaulicht wird. Ihr Werdeproceß iſt eine Kette von Wechſeln der Linien. Aber was ſie durch ſolche Linien hervorbringt, iſt ein überſinnliches: „reine Geiſter und himmliſche Seelen". Sie fällt nicht unter Zahl und Maaß; und doch ſind Proportionen das unerſchütterliche Grundgeſetz des Ideals und die Urſache des Gemeinſamen in der alten Kunſt bis zu ihrem Erlöſchen.

Die Natur iſt im einzelnen über die Kunſt und im ganzen, wenn auch ſelten, ihr gleich; die Kunſt nähert ſich der Vollkommenheit, indem ſie ſich der Natur, ihrem Quell und Urſprung nähert, und ihren eignen Regeln und Syſtem in demſelben Maaße abſagt; und doch bleibt das höchſte Ziel der Dichter in der Kunſt: „über die Natur erhabene Körper" darzuſtellen.

Niemand wußte beſſer als er, daß die Natur das ewig unerreichte Muſter der Nachahmung iſt, von dem die Kunſt das Auge nicht abwenden kann, ohne zu ſtraucheln, der gegenüber ſie auch nach ihren ſchönſten Erfolgen ihre Schülerſchaft bekennt. Aber ebenſo feſt ſtand ihm, daß die Kunſt dem menſchlichen Geiſt und ſeinen Ideen Ausdruck leiht, Ideen welche nicht aus der Natur ſtammen, und daß ſie die Naturformen wie Töne zuſammendichtet zu Schöpfungen, von denen ſich ebenfalls keine Originale in der Natur finden.

So nähert er ſich ſeinem Gegenſtand von allen Seiten. Jede Anſicht deſſelben kommt zu ihrem Recht, die räumlich-ſinnliche, die mathematiſch-meßbare, die ideal-poetiſche, die ſittliche, die myſtiſche, die naturaliſtiſche und die hiſtoriſche. Dennoch bleibt das Gefühl, daß noch ein unerkannter Reſt übrig iſt, daß alle dieſe Begriffe und Bilder zuſammen den Gegenſtand nicht decken. Denn die Kunſt iſt ein Unendliches. Sie bleibt eines der großen Geheimniſſe der Natur, auf einen mathematiſch deutlichen Begriff verzichtet er.

Jene Sätze ſcheinen ſich ſchwer miteinander zu vertragen; aber ſie ſind nicht widerſprechender als Leben und Kunſt ſelbſt, die, wie ſie im Schaffen alle

Theile der menſchlichen Natur beſchäftigt, ſo auch mit Werkzeugen aller Art begriffen werden muß.

Das aber, dem Winckelmann eigentlich zuſtrebte, war die Erkenntniß griechiſcher Plaſtik. Der Gegenſtand war ihm letzter Zweck, ihn ſich in jeder Beziehung, genießend wie erkennend, nahe zu bringen. Alle eigenthümlichen Züge ſeiner Lehre ſind Beobachtungen griechiſcher Kunſt entſprungen; und deshalb iſt dieſe Lehre ſo geeignet, uns auf deren Characteriſtica und Geheimniſſe aufmerkſam zu machen. Die Richtung ihrer höchſten erfinderiſchen Kraft auf Götter, ideale, übermenſchliche Weſen; jene Vermählung der Begeiſterung für ſinnlich ſchöne Formen mit religiöſer Andacht; die Idealität, dem griechiſchen Sinn für harmoniſche Ganzheit des Lebens im Gegenſatz zu banauſiſcher Einſeitigkeit ſo verwandt; das von den Neueren oft beneidete Naturgefühl, gegründet auf die ſchönſte Menſchenart und die reichſte Gelegenheit der Beobachtung; die philoſophiſche Beſonnenheit beim Betreten des ſtürmiſchen Gebiets des Seelenlebens; endlich die Linie — die ſo oft die Bewunderung, das Studium und die Verzweiflung neuerer Bildhauer geweſen iſt — das alles waren griechiſche Züge, die von Winckelmann freilich mit dem Anſpruch der Allgemeingültigkeit aufgeſtellt wurden.

IV. Hiſtoriſcher Theil.

Faſt alles worauf der Geſchichtſchreiber Werth legte, was er zuſammenhängendes über Kunſt gedacht, war in den ſyſtematiſchen Theil gekommen, aber nun konnte er ſich der Pflicht nicht entziehen, die eigentliche Geſchichte der Kunſt nachzuholen, dieſer Culturerſcheinung am Faden der Zeit vom Anfang des Alterthums bis zu deſſen Untergang nachzugehn. Zwar war die Kunſt der Griechen ſeine „vornehmſte Abſicht", aber eine Kunſtgeſchichte des „Alterthums" konnte ſich ausführliche „Stücke" von Aegyptern, Phöniciern, Perſern, Hetruriern u. a. nicht erlaſſen. Freilich hatte er von der Kunſt dieſer Nationen nicht viel zu erzählen: der Orient war noch ein unentdecktes Land; von den Aegyptern (wo er noch am beſten verſehen war), lagen ihm nur wenige, ſchon in alten Zeiten nach Rom verſchlagene Arbeiten vor; das Bild hetruriſcher Kunſt war verwirrt durch das alterthümlich-griechiſche; von Perſien wußte er nur aus Reiſebeſchreibungen; von manchen andern Kunſtvölkern, die ſeit einigen Jahrzehnten ein ſo anſtändiges Territorium in unſerer Wiſſenſchaft behaupten: von den Aſſyrern, näheren Vorläufern der Hellenen als die Aegypter, von den der Kunſt Attica's ſo verwandten Lyciern (von

Indien zu ſchweigen), hat Winckelmann nicht einmal die Namen. — Warum ſchrieb er alſo über die Kunſt des Orients? — Es giebt Werke, die, im Gefühl abnehmenden Intereſſes, von einer Periode der Forſchung den Saldo ziehen, ſie für den Gebrauch der andern Dingen ſich zuwendenden Mit- oder Nachwelt abſchließen; und es giebt Bücher, die, ein Aufruf an die Zukunft, ebenſoviel Probleme ſtellen und unerforſchte Strecken abgrenzen, als Entdeckungen mittheilen. Heute zeigt ein Blick auf das Winckelmann'ſche Werk, die erſtaunliche Vermehrung unſerer Anſchauungen und Kenntniſſe im Lauf des nach ihm verfloſſenen Säculums: aber würden wir ohne jene erſte, kühne Coloniſirung dieß reiche Land unſer nennen? —

Dieſe Geſchichte ſteht in dem Buch etwas zerriſſen. Der Orient wird im erſten Theil untergebracht, weil hier die Beſchreibung des Stils Hauptſache war und der ägyptiſche dem griechiſchen vorausging; indem er zu Griechenland übergeht, tritt die Erzählung zurück vor dem Syſtem. Die äußere Geſchichte der griechiſchen, ihre Ueberſiedelung nach Rom und ihr Fortleben daſelbſt füllt den zweiten Haupttheil des Werks, „die Kunſt nach den äußeren Umſtänden"; die altrömiſche Kunſt endlich (bis zum Fall Macedoniens) folgt anhangsweiſe hinter dem Syſtem am Ende des erſten Theils.

§ 125.

Von der Kunſt unter den Aegyptern

ſchrieb Winckelmann, als man von ihrer Baukunſt und Malerei noch kaum eine Ahnung hatte, vierzig Jahre vor der Offenbarung jener Wunderwelt durch die franzöſiſche Expedition. Doch konnte man ſich in Rom (und in Rom allein) ſeit einigen Jahren wenigſtens vom Stil ihrer Plaſtik ein ziemlich deutliches Bild verſchaffen, ja ſelbſt von den wenigen Nüancen, die jener Stil erlebt. Im Jahre 1748 hatte Benedict XIV auf Veranlaſſung eines reichen Funds in dem ſogenannten Canopus der tiburtiniſchen Villa einen ägyptiſchen Saal im Erdgeſchoß des Capitolmuſeums gegründet, und ebenfalls Canopus getauft. Es war das Zimmer am öſtlichen Ende des Atrio, in welchem jetzt der Camillus, das Pferd und andere Bronzen ſtehen.

Schon vor dieſer Entdeckung neuägyptiſcher Arbeiten Hadrian'ſcher Zeit rühmte ſich das Capitol einiger weit koſtbareren, altägyptiſchen Werke, die nach Ficoroni's Notiz im Jahre 1714 in der Vigna der Veroſpi in den alten ſaluſtiſchen Gärten gefunden und gleich von Clemens XI angekauft worden waren. Zwei davon, Mwea, die Mutter Rhamſes III von ſchwarzem, und eine ptolemäiſche Iſis von rothem Granit, ſtanden gleich am Eingang aus der Vorhalle des Muſeums in den Cortile; zwei andere, Ptolomäus Phi-

ladelphus und Arsinoe hatte der Pabst im Hof des Conservatorenpalasts, zu den Seiten der Roma, neben den gefangenen nordischen Königen, in bedeutungsvoller Gruppirung aufrichten lassen. Das Capitol vereinigte also damals (und bis zur Gründung des Gregorianums im Vatican im Jahre 1838, wo es seines Canopus beraubt wurde) alle Phasen ägyptischer Sculptur in lehrreichen Exemplaren.

Auch sonst sah man in Rom Arbeiten dieser Nation, z. B. im Palast Barberini, aus dem der Thoth Trismegistos nach München kam; das Museum Rolandi Magnini wird oft citirt. Der Cardinal Albani wollte ebenfalls seinen Canopus haben. Der Raum, in den man aus dem Mittelbogen des Semicircolo tritt, die Halle mit den zwei schmalen Flügeln vor der Gallerie des Caffeehauses, war einst der Canopus der Villa. Ein Theil ihres Inventars wanderte bei der französischen Plünderung nach Paris, und später nach München, darunter der colossale Antinous von rosso, Horus, mehrere Sphinxe und Priester. Aber die beiden werthvollsten, altägyptischen Werke — die schwarze Granitstatue der Göttin Pascht aus Sesostris' Zeit, und König Amasis sind noch heute in der Villa zu sehen.

Die Schlüsse, welche Winckelmann aus diesen Zeugen auf den altägyptischen Stil machte, gingen darauf, daß dieser Stil eine gesetzliche Befestigung, ja Erstarrung der ersten Phase des alten Stils und seiner geradlinigen Manier gewesen sei. Er hielt ihr System für so streng, „daß man jedes einzelne abgebrochene Theil einer Statue unterscheiden und sagen könne, ob es ägyptisch oder griechisch sei. Ein Bildhauer zeigte mir einen Schenkel nebst dem Knie einer knienden Figur von grünlichem Basalt als eine ägyptische Arbeit; ich bewies ihm aber aus den ausgedrückten Knochen und Knorpeln des Knies, daß es ohngeachtet des ägyptischen Steins eine griechische Arbeit sei".

Die Ursachen dieses Stillstands, dieser Selbstverbannung in den äußeren Vorhof des Tempels der Schönheit, hat der Geschichtschreiber mit Fleiß zusammengesucht. In erster Linie steht das streng conservative Wesen ihrer Cultur insgesammt. „Ihre Gesetze schränkten den Geist auf die bloße Nachfolge der Vorfahren ein und untersagten ihnen alle Neuerungen; sie bestanden auf strenger Befolgung der uralten Cultusanordnungen... Der Abscheu gegen alle fremden, sonderlich griechischen Gebräuche mußte ihre Künstler sehr gleichgültig gegen die Kunst unter andern Völkern machen; dieses hemmte den Lauf der Wissenschaft sowohl als der Kunst". Ein so vornehmes Stück der Kunst wie die Anatomie fehlte ihnen ganz: die Ehrfurcht vor den Verstorbenen verbot ihnen dieses Studium.

Auch die Kaste drückte die Künstler herab. „Ihre Künstler waren den

Handwerkern gleich und zu dem niedrigſten Stand gerechnet... Es wählte ſich Niemand die Kunſt aus eingepflanzter Neigung, und aus beſonderem Antriebe, ſondern der Sohn folgte ... der Lebensart ſeines Vaters, und einer ſetzte den Fuß in die Spur des andern, ſodaß niemand ſcheint einen Fußtapfen gelaſſen zu haben, welcher deſſen eigener heißen konnte. Folglich kann es keine verſchiedenen Schulen der Kunſt in Aegypten gegeben haben. In ſolcher Verfaſſung konnten die Künſtler weder Erziehung noch Umſtände haben, die fähig waren, ihren Geiſt zu erheben, ſich in das Hohe der Kunſt zu wagen: es waren auch weder Vorzüge noch Ehre für dieſelben zu hoffen, wenn ſie etwas außerordentliches hervorgebracht hatten. Den Meiſtern der ägyptiſchen Statuen kommt daher das Wort Bildhauer in ſeiner eigentlichen erſten Bedeutung zu".

Aber die Hemmungsurſachen waren nicht bloß geſellſchaftlicher Art. „Die Bildung ihrer Körper hatte nicht diejenigen Vorzüge, die den Künſtler durch Ideen hoher Schönheit reizen konnte". Er nennt ſie „eine Art ſineſiſcher Geſtaltung", die auch jede Mannichfaltigkeit ausſchloß. Züge dieſes Typus ſeien: platte und ſchräg gezogene Augen, platte Augenknochen, ſtark angedeutete und erhobene Backenknochen, kleinliches Kinn und dadurch unvollkommenes Oval, der Schnitt des Mundes und der Schluß der Lippen aufwärts gezogen; die Ohren höherſtehend als die Naſe, die Hände wie an Menſchen, die nicht übelgebildete Hände verdorben oder vernachläſſigt haben, platte Füße; — ein Bild das, durch parteiiſche Confrontation mit dem griechiſchen Ideal gewonnen, jenem ſchlanken, männlichen Typus ſchwerlich gerecht wird.

Noch in anderen Beziehungen ſoll im Nilthal keine der Kunſt günſtige Luft geherrſcht haben. Sie ſeien ein Volk geweſen, „welches zur Luſt und Freude nicht erſchaffen ſchien". Eine falſch geleſene Zeile Strabo's verleitet ihn zu der Behauptung (bei der ihm doch ſogleich bange wurde), daß die Muſik in Aegypten nicht geübt worden ſei! Sie hätten alſo „durch heftige Mittel die Einbildungskraft zu erhitzen und den Geiſt zu ermuntern geſucht" (wie Hume die Verrücktheiten der Puritaner nicht übel aus der Verbannung des äußeren Cultusgepränges ableitete). „Ihr Denken ging das Natürliche vorbei und beſchäftigte ſich mit dem Geheimnißvollen. Ihre Melancholie brachte die erſten Eremiten hervor".

Endlich „konnten ſie gar nicht ohne König leben"! Da nun ein unumſchränkter Herr auch die Ehre der Statuen mit Niemandem in ſeinem Volke theilt, ſo konnte die Kunſt aus dem bürgerlichen Leben wenig Nutzen und Wachsthum empfangen: „ſie beſtand mehrentheils auf die Religion; ihr Geiſt war durch Aberglauben an angenommene Geſtalten gebunden, ihre Begriffe eingeſchränkt".

Nur in der Technik waren ſie ſehr weit: „alle Figuren ſind mit unendlichem Fleiße geendigt, geglättet und geſchliffen, und es iſt keine einzige mit dem bloßen Eiſen völlig geendigt, weil auf dieſem Wege dem Granit und Baſalt keine glatte Fläche zu geben war“. Er bemerkte an zwei Obelisken, dem Barberini'ſchen und dem der Sonne, die damals noch am Boden lagen, daß die Figuren an der Spitze wie für das Sehen aus der Nähe ausgeführt waren. —

Eine innere Bewegung vermochte Winckelmann in den ihm vorliegenden Reſten nicht zu entdecken; die Rüancen die er wahrnahm, waren dem Aegyptiſchen durch den Hellenismus von außen aufgedrängt worden. Die erſte Zeit habe gedauert bis auf die Eroberung des Cambyſes, die zweite, ſolange Eingeborene unter perſiſch-griechiſchen Regenten arbeiteten; — hierher ſetzt er, wegen ihrer gräciſirenden Form, die beiden Iſis von ſchwarzem Baſalt (Capit. Muſ. 78 und 80). Wogegen die Nachahmungen ägyptiſcher Werke — die genauen und die griechiſches mit ägyptiſchem vermiſchenden — vermuthlich ſämmtlich unter Hadrian gemacht ſeien. „Das Ganze hat eine ägyptiſche Geſtalt, aber die Theile haben nicht ägyptiſche Form; die Bruſt iſt nicht platt, ſondern mächtig und heldenmäßig erhaben“; er zählt diejenigen Muskeln und Knochen auf, welche, gegen die alte Satzung, im einzelnen angegeben ſind. Der Marmorantinous im Capitol, die beiden Statuen von röthlichem Granit vor dem Palaſt des Biſchofs von Tivoli, das Relief eines Opferzugs im Hof Mattei, — Werke, die bis dahin für altägyptiſche gegolten, hat Winckelmann dieſer kaiſerlichen neu ägyptiſchen Kunſt zugewieſen.

Auf dieſe drei Rüancen geht der Vergleich der Kunſt mit ihrem Lande, „einer großen verödeten Ebene, welche man aber von zwei oder drei hohen Thürmen überſehen könne“; während die Kunſt der Griechen gleich ihrem gebirgigen Lande nicht zu überſehen ſei.

Winckelmann bemerkte übrigens, daß jene Unbeweglichkeit nicht ſo ſehr dem Ungeſchick ihrer Künſtler zuzuſchreiben ſei, als einer ſpeciell für Statuen geltenden Regel. An Obelisken nämlich und auf andern Werken ſehe man, daß ſie ihren Figuren auch Handlung geben konnten. Und die Malereien (die Winckelmann nicht kannte, wie er auch ihrer reliefs en creux nicht erwähnt) haben dieſe Beobachtung beſtätigt: überraſchend iſt ihr Blick für raſche Bewegungen, ihre Unbefangenheit in deren Auffaſſung. Auch bemerkt er, daß die Bildung der Aegypter auf die Großheit ging, glaubt aber, daß ihnen die Grazie und das Maleriſche gefehlt habe. Endlich iſt ihm ihre Meiſterſchaft in Thierfiguren nicht entgangen; in dieſen, meint er, hätten ſie mehr Freiheit gehabt ſich zu zeigen. Dieſe Meiſterſchaft beruht auf ihrem Sinn für das Geſetzmäßige, Conſtante in Auffaſſung des Typiſchen jeder Art, des ethnologiſchen und des animaliſchen, während ſie ſich ſpröde und unzu-

gänglich zeigten gegenüber dem Individuellen, Seeliſchen. Ihre Miſtkäſer ſind nicht weniger großartig modellirt wie jene Löwen der Capitolstreppe, der Fontana Felice und der Villa Borgheſe. Letztere nennt Winckelmann „mit vielem Verſtändniß, mit einer zierlichen Mannichfaltigkeit ſanft ablenkender Umriſſe und flüſſig unterbrochener Theile gearbeitet. Die großen Umdreher, welche an den menſchlichen Figuren unbeſtimmt übergangen ſind, erſcheinen an den Thieren, nebſt der Röhre der Schenkel und anderen Gebeinen, mit nachdrücklicher Zierlichkeit ausgeführt". —

Wenn die Kunſt Altägyptens einer weiten Ebene glich, ſo waren die Canopus des Capitols und der Villa Albani keine Pyramiden, von denen man dieſes Gefilde hätte überſehen können, eins der impoſanteſten Schauſpiele unter denen, welche Menſchenhand ihren Urſprung verdanken. Räthſelhaft, losgeriſſen ſtanden dieſe dunkelfarbigen Werke da, wie die Obelisken römiſcher Plätze mit ihren Hieroglyphen, neben dem in mehr als einem Sinn blendenden Licht griechiſcher Marmore. Kein Menſch hatte noch eine Ahnung von jener unerſättlichen Bilderluſt, welche die breiten Tempelflächen mit der Chronik ihres ganzen Lebens bedeckte; von der feierlich-überwältigenden Wirkung jener Coloſſalfiguren, die vom Steinrhythmus der Felſenbauten beherrſcht ſcheinen, bis zum Verſchwinden jeder eignen Regung; — von dem geheimnißvollen Einklang endlich mit der tropiſchen und beſonderen Natur des Landes, welche dieſe Obelisken, Säulen, Sphinxe und Pyramiden nicht weniger wie die Palmen, die Lotosblumen, den Nil und die Wüſte geſchaffen zu haben ſcheint.

Doch war Winckelmann zu ſehr Grieche und Unitarier der Schönheit, als daß er auch dann Aegypten gegenüber den rein geſchichtlichen Ton gefunden hätte. Er ſcheint anzunehmen, die Aufgabe der Characteriſtik ſei, auseinanderzuſetzen, daß die Aegypter keine Hellenen waren, und warum ſie keine Hellenen werden konnten. Sein Bild dieſer morgenländiſchen Welt liefert (wie von der anderen Seite her das Moderne) die nöthigen Schattenpartien für ſeine Lieblingskunſt. Er hat zuerſt den Begriff des Orientaliſchen umſchrieben: die ſtarre Unbeweglichkeit und Unfreiheit der Satzung; die Wirkung des Deſpotismus und der faſt ausſchließlich religiöſen Beſtimmung der Kunſt; ihre Neigung zu Symbolik und Räthſel; das Befangenbleiben der Kunſt im Bann des Handwerks.

§ 126.

Von der Kunſt unter den Phöniciern und Perſern

wußte der Geſchichtſchreiber „außer hiſtoriſchen Nachrichten und einigen allgemeinen Anzeigen nichts beſtimmtes zu ſagen", auch hegt er „wenig Hoffnung

zu Entdeckungen großer und beträchtlicher Werke der Bildhauerei, aus welchen mehr Licht und Kenntniß zu schöpfen wäre". Aber da er einmal diesen Völkern ihre Rubrik in seinen Collectaneen angesetzt hatte, so konnte er sich nicht enthalten, die nach und nach eingelaufenen Notizen zu einem Capitel zu gestalten. Diese Notizen konnten wenigstens zu Vermuthungen führen über natürliche und gesellschaftliche Ursachen der Förderung oder Hemmung der Künste bei jenen Orientalen.

Er gedenkt der reizenden Küsten, welche die Phönicier bewohnten, des immer gleichen Himmels Carthago's, der Schönheit der Sophonisbe, Hasdrubals Tochter, des Namens jenes Volks in Kriegs- und Friedensgeschäften, ihrer Astronomie und Rechenkunst, vor allem ihrer Erfindungen. Sie bauten Salomo's Tempel und Königshaus. Ihr Handel führte die Arbeiten, sonderlich in Metall, ihrer Künstler durch alle Welt, es waren solche Arbeiten, „die allenthalben gefallen können". Aber die Carthager Münzen, das einzige was Winckelmann von Werken phönicischer Hand vorlag, die zehn Münzen von Valencia im florentiner Museum und die sicilischen mit punischer Schrift — nach denen, als von griechischen bloß durch diese Schrift unterschieden, die Carthager „Zierlichkeit und Einheit der Arbeit" gesucht haben sollen — sind Werke griechischer Stempelschneider.

Von den Juden glaubt er, mit Berufung auf Scaliger's Bemerkung, „daß sich keine Juden mit gepletschter Nase finden, daß ihre Bildung, wie die der Phönicier, zu schönen Ideen geschickt gewesen sei". Aber die Bildhauerei war ihnen untersagt, wenigstens die Bildung der Gottheit in menschlicher Gestalt. Wenn man indeß von tausend Künstlern in eingelegter Arbeit liest, die Nebucadnezar weggeschleppt, so muß man annehmen, daß sie trotz des gemeinen schlechten Begriffs der Kunst, in Zeichnung und künstlicher Arbeit zu einem gewissen hohen Grade gestiegen seien".

So waren auch die Perser wohlgestaltete Menschen, nach Zeugnissen und Denkmälern von regelmäßiger, den Abendländern ähnlicher Bildung. Die Parther sahen bei Personen, die über andere gesetzt waren, auf Schönheit in der Person. Aber da unbekleidete Figuren zu bilden, wie es scheint, gegen ihre Begriffe des Wohlstands war, so wurde der höchste Vorwurf der Kunst, die Bildung des Nackten, von ihnen nicht gesucht. Ihr Gottesdienst war der Kunst ganz und gar nicht vortheilhaft: denn die Götter, glaubten sie, könnten oder dürften nicht in menschlicher Gestalt gebildet werden. Die Mithrasbilder sind aus der Kaiser Zeiten. Aber ihre phantastischen Flügelwesen oder Arimaspen beweisen, daß das Dichten und Bilder der Einbildung hervorbringen der Kunst auch unter einem Volke eigen war, wo die Einbildung nicht viel Nahrung gehabt hat.

§ 127.

Von der Kunſt unter den Hetruriern.

Die etruſciſche Kunſt hat für die geſchichtliche Betrachtung mehr als einen Reiz. Außer dem Räthſelhaften — als faſt einzig übriggebliebener Spur des merkwürdigſten und dunkelſten der altitaliſchen Völker — iſt ſie lehrreich durch den Reflex, den ſie uns von den Vorſtellungen und Wandlungen griechiſcher Kunſt giebt, in ihren Anfängen, wo dieſe ſelbſt noch von Kleinaſien lernte, und auf Strecken, wo uns erbarmungsloſe Zerſtörung der Originale beraubt hat. Endlich als älteſtes Zeugniß italiſcher Genieleſigkeit bei großer Aneignungsfähigkeit. Die Betriebſamkeit des bilderfrohen Volks (man denke an die 2000 Statuen aus Bolſena), deſſen Originalität vornehmlich auf Luxusartikel ging, erhielt ſich in fortwährendem Verkehr mit jenem ſchöpferiſchen Kunſtvolk des Oſtens: und alle jenſeitigen Bewegungen verſetzten es in Mitſchwingungen. So begegnet uns hier im Dunkel einer faſt verlornen Volksgeſchichte daſſelbe Schauſpiel, welches uns ſpäter die Römer (dieſe ὀψιμαθεῖς alter Kunſt) bei der großen Wanderung griechiſcher Kunſt nach dem Weſten, im hellſten Tageslicht und im Weltreichsmaßſtab geben. Dieſe Aneignungsfähigkeit geht in Ciſten und Spiegeln bis zu Ebenbürtigkeit mit helleniſcher Zeichnung; ſonſt freilich ſcheint die helleniſche Form unter italiſchen Händen zu verwildern (imbastardito, ſagte Stoſch), oder von einem irdiſcheren Feuer ergriffen zu werden. —

Was Winckelmann von hetruriſcher Kunſt zu ſagen weiß, iſt freilich dürftig, und was ſchlimmer, es ruhte auf unſicherer kritiſcher Baſis. Als er die Gelegenheit gehabt hätte, in Toscana, hat er ſich offenbar, abſorbirt vom ſtoſchiſchen Catalog, nicht Zeit genommen, die damals eben von den Etruscologen aufgehäuften Theſauren auszubeuten, dieſe kleine Kunſtwelt in Florenz, Volterra, Cortona zu befragen. Mit wieviel Mühe hat er neben den Statuen die Gemmen und Münzen für den kunſthiſtoriſchen Apparat gewonnen; aber Terracotten und Geräthen, Spiegeln und Vaſen wandte er nur im Vorübergehen einen Blick zu: bei der Eile die er hatte, graute ihm vor einer Arbeit, wo ſichtbare Reſultate nur als Summe unendlich vieler unſichtbarer Minutien, alſo mit großem Zeitopfer gewonnen werden konnten.

Was die Aetiologie der Kunſt betrifft, ſo fiel bei den Etruskern die Hemmungsurſache des Deſpotismus fort: ſo eiferſüchtig waren ſie auf die Freiheit (unter ihren Wahlkönigen), und ſo große Feinde der königlichen Macht, daß letztere ihnen auch unter verbündeten Völkern verhaßt und unerträglich war. Die Freiheit, die Pflegerin der Künſte, der große Handel zu Waſſer und zu Lande, welcher jene beſchäftigte und nährte, muß unter ihnen eine

Nacheiſerung mit Künſtlern anderer Völker erweckt haben, ſonderlich da die Künſtler in allen freien Staaten mehr wahre Ehre zu hoffen und zu erlangen haben: in der Freiheit konnten ſie das Haupt erheben.

Warum alſo hat ihre Kunſt die griechiſche dennoch nicht erreicht? — Die Urſache lag in der Gemüthsart der Hetrurier, ihrem melancholiſchen Temperament (vgl. § 54) und den aus ihm hervorgegangenen Gebräuchen. Die Natur aber und ihren Einfluß auf die Kunſt zu überwinden waren die Hetrurier nicht lange genug glücklich.

Was die Vorſtellung ihrer Götter und Helden betrifft, ſo hatten ſie, vermuthlich in Folge von Einerleiheit des Urſprungs, die meiſten Götterbilder mit den Griechen gemein; er erwähnt die Bilder der Obergötter mit Flügeln und mit Donnerkeilen, wobei aber überall archaiſch-griechiſche Werke eingemengt werden. Alle Helden ſeien ſammt ihren Namen den Griechen entlehnt; und dieſe Bevorzugung fremder vor den eigenen Heroen erklärt er aus der Einführung des griechiſchen Epos und vergleicht die Verbreitung der ſüdfranzöſiſchen Literatur im Mittelalter, „als in der Provenza in Frankreich die erſten Romane, oder Helden- und Liebesgedichte in der mittleren Zeit gemacht wurden, aus welchen andere Völker, auch ſelbſt die Italiener, die ihrigen zogen".

Von der Kunſt der Zeichnung nun glaubt er, ſie ſei ihnen von den Griechen gebracht worden. Und als hier die erſten Verſuche, in Folge der beſtändigen Empörungen, untergegangen waren, zur Zeit der doriſchen Wanderung, blühten die Künſte in Italien: unzählige ihrer Werke zeigen offenbar, daß ſie gearbeitet worden, ehe die Griechen ſelbſt etwas förmliches aufweiſen konnten.

Drei Stile ihrer Zeichnung unterſcheidet er: den älteren, den nachfolgenden und denjenigen, welcher ſich durch Nachahmung der Griechen in Unteritalien verbeſſert hat.

Die Eigenſchaften des älteren Stils ſind erſtlich die geraden Linien ihrer Zeichnung — daß der Umriß ſich wenig ſenkt und erhebt, weshalb die Figuren dünne und ſpillenmäßig ausſehn —, nebſt der ſteifen Stellung und gezwungenen d. h. nicht natürlichen Handlung ihrer Figuren; zweitens der unvollkommene, dem altgriechiſchen ähnliche Begriff der Schönheit des Geſichts. „Die Form der Köpfe iſt ein länglich gezogenes Oval, welches durch ein ſpitziges Kinn kleinlich erſcheint; die Augen ſind platt geſchnitten und ſchräg aufwärts gezogen, und liegen mit den Augenknochen gleich, und der Mund zieht ſich in deſſen Winkeln ebenfalls aufwärts". Dieſe Geſichtsform, ebenſo wie die Gewandung verrathen „eine angenommene Bildung oder Manier".

In dieſem erſten Stil ſind außer vielen kleinen Erzfiguren die Statue einer hochſchwangeren Frau in Villa Mattei, vielleicht einer Vorſteherin der Schwangern und Gebärerinnen —, mit parallel geſchloſſenen Füßen. Ferner

das älteſte Basrelief in Rom, von grobkörnigem griechiſchem Marmor, „die Erziehung des Bacchus durch Leucothea in Villa Albani. Der Stil des Gewandes zeige völlige Monotonie: daſſelbe könne nicht einfältiger gedacht werden, die nur eingeſchnittenen Falten ſeien wie mit einem Kamm gezogen. Dieſe parallel laufenden Einſchnitte, je zwei einander genähert, gehen theils ſchnurgerade ſenkrecht, theils krümmen ſie ſich in ſehr flachen Bogen... Die Haupthaare ſind in ſanftgeſchlängelten Furchen gezogen, über der Stirn aber und den Schläfen in reihenweis geordnete kreppichte Löckchen, Ringelchen gelegt". Aber dieſes Werk, ebenſo wie die Erzſtatue eines vermeinten „Genius" im Palaſt Borgheſe „von platter Zeichnung, ohne beſondere Andeutung der Theile, mit gleichſtehenden Füßen" iſt archaiſch-griechiſch; während der „vermeinte Prieſter" in derſelben Villa ſpät archaiſtiſch iſt.

„Dieſen erſten geraden und ſteifen Stil verließen die etruskiſchen Künſtler und ſuchten zur Nachahmung der Natur zurückzukehren, ſie verfehlten aber den Weg. Denn ſie überſchritten die Grenze und verfielen wiederum in eine Manier. Dieſer Stil iſt durch die Bemühung bedeutend und gelehrt zu erſcheinen, hart und übertrieben geworden". Es iſt dieß der Stil der bis dahin und auch in der Folge für den characteriſtiſch etruskiſchen galt (S. Seite 263). Er vergleicht ihn mit einem reißenden Gewäſſer, das ungeſtüm zwiſchen Klippen über Steine hinſchießt. Denn Stellung, Handlung, Ausdruck und Bewegung iſt gewaltſam: „um den geſuchten ſtarken Ausdruck und die empfindliche Andeutung zu erhalten, ſetzte man die Figuren in Stände und Handlungen, worin ſich jenes am ſichtbarſten äußern konnte; man wählte das Gewaltſame, anſtatt der Ruhe und Stille, und die Empfindung wurde gleichſam aufgeblaſen, und bis an ihre äußerſten Grenzen getrieben". Gemeinſchaftlich mit dem erſten Stil hat dieſer den Mangel an Grazie und die gezwungene Arbeit an den Haaren.

Hierher rechnet er in der erſten Ausgabe noch den Apoll im Capitol (T. III; t. 14); einen anderen im Palaſte Conti, unter Innocenz XII Conti (1722) auf dem Vorgebirge Circeo in der Marmorniſche eines kleinen Tempels am Ufer des Lago di Soreſſa gefunden, der bei Ablaſſung des See's ins Meer zum Vorſchein kam. Ferner die Diana aus Pompei (S. 375) und mehrere bedeutende Reliefs, den capitoliniſchen Brunnen mit den zwölf Gottheiten — denn eine bocca di pozzo werde ſchwerlich in Griechenland gearbeitet ſein —, den großen dreieckigen Altar Borgheſe, die runde capitoliniſche Ara mit Apoll, Mercur und Diana, die viereckige mit den zwölf Arbeiten des Hercules vom Markt zu Albano, — weil der ſpitzige Bart des Helden und die ringelförmigen Löckchen bei Einführung der griechiſchen Kunſt in Rom nicht mehr üblich geweſen ſeien.

Hier ward des Hiſtorikers Urtheil irre geführt durch Nichtbeachtung

der allgemein verbreiteten Reproduction ſolcher alterthümlicher Formen durch alle Zeiten, beſonders in gottesdienſtlichen Werken. Alle genannten Werke ſind von archaiſtiſchem Stil; nur die ſogenannte Veſtalin (oder Heſtia) im Palaſt Giuſtiniani (jetzt bei Torlonia verborgen) iſt wirklich alt, aber nicht etruſciſch, ſondern griechiſch. Er hielt es für „nicht glaublich, daß man eine ſolche Figur, an der nicht einmal die Füße ſichtbar ſind, aus Griechenland nach Rom geführt habe".

Als ſichere Zeugniſſe etruſciſcher Kunſtweiſe bleiben nur einige Gemmen übrig: die beiden ſtoſchiſchen Carneolſcarabäen der fünf Helden und des Tydeus (a. a. O.), Dehn's Achat mit Peleus, der ſich die Haare an einem Brunnen wäſcht, — und die bronzene Chimära in Florenz.

Zum dritten Stil endlich rechnet er die vier Aſchenkiſten aus Volterra, die 1761 in die Villa Albani gekommen waren. Hierher würden auch mehrere Bronzen der Uffizien gehören, dieſe aber verdanken die Nennung an dieſer Stelle wohl nur ihrem Fundort: die Minerva von Arezzo, deren Kopf „dem griechiſchen völlig ähnlich" iſt, der Genius von Peſaro (1530 gefunden) „eine der ſchönſten Statuen in Erz, welche ſich aus dem Alterthum erhalten haben", und ein vermeinter Haruſpex. —

Dieſe Aufzählung kann veranſchaulichen, wie wenig Etruſciſches Winckelmann kannte, wie ſchmal die Denkmälerbaſis war, auf der er ſein Gebäude errichtete. In der erſten Ausgabe des Werks fängt die Vermiſchung des Altgriechiſchen und des Hieratiſchen mit dem Hetruriſchen erſt an, ſich zu entwirren; ſpätere Aenderungen zeigen, daß ſeine Zweifel am altitaliſchen Urſprung mancher dieſer Werke im Zunehmen begriffen waren. Zum Endurtheil, ja ſelbſt zur Inſtruction dieſes helleniſch-italiſchen Eigenthumsproceſſes war die Zeit nicht reif. Er ſelbſt legte der Aufklärung internationaler Kunſtbeziehungen zu wenig Werth bei. Dennoch hat ihm ſo weniges genügt, eine nahezu befriedigende Characteriſtik etruſciſcher Kunſt zu ſkizziren. Wohlthuend berührt dabei, nach den abenteuerlichen Hirngeſpinſten der Etruscologen, die Nüchternheit ſeiner Ergebniſſe. Die Tendenz aus den Werken ihrer Ahnen eine ſelbſt der helleniſchen an Alter und Bedeutung weit überlegene italiſche Urcultur und Urkunſt abzuleiten, hatte den wirklichen Sachverhalt auf den Kopf geſtellt. Dieſe Beſonnenheit wurde ihm erleichtert durch ſeine Kühle gegenüber dem was er ſich aus alten und modernen Zügen als Bild hetruriſch-toscaniſcher Geſchmacks- und Geiſtesart zuſammengeſetzt hatte.

§ 125.

Urſachen des Vorzugs griechiſcher Kunſt.

Nach dieſen morgenländiſch-italiſchen Propyläen betreten wir das Innere, die Kunſt unter den Griechen.

Dort wurden uns bedeutende Anfänge vorgeführt: aber als die Zeit erſchien, wo die Freiheit und Hohheit des Schönen aufgehn ſollte, blieb die Kunſt, wie von einem Bann ergriffen, an der Schwelle ſtehen. Daher fand der Geſchichtſchreiber ſich aufgefordert, vornehmlich Hemmungsurſachen aufzuſuchen. Jetzt hingegen wird die Gunſt der zu ihrer Aufnahme zuſammenwirkenden Umſtände ſo außerordentlich, wie die Erfolge. Nun wird für einige Zeit der Hiſtoriker zum Philoſophen, die Erzählung zum Syſtem. Denn Schönheit, wie Wahrheit und Güte, gehören nicht in die Welt des Werdens und Vergehens: was ſchön iſt, was wahr, wird nicht durch die Zeit und wechſelt nicht in ihr, es iſt. „Ich weiß es, ſie ſind ewig, denn ſie ſind". Für die geſchichtliche Erzählung bleiben nur die äußeren Umſtände übrig: d. h. die außerkünſtleriſchen Einflüſſe, von welchen ihr Steigen und Sinken abhängt. In der Sammlung und Gruppirung ſolcher climatiſchen, ſittengeſchichtlichen, politiſchen Daten zeigt ſich Winckelmanns hiſtoriſcher Sinn mehr als in Urkundencritik und wahrheitsgetreuen Bildern der Zeitalter, auf die er zu ſprechen kommt. Er folgte dem Zug der Zeit, deren hiſtoriſche Lieblingsform war: „Geiſt der Geſetze, Geiſt des moſaiſchen Rechts, Conſiderationen über Größe und Verfall".

Dieſer Abſchnitt ergänzt in einem Punkt die Lehre vom Weſen der Kunſt. Die Theorie kannte nur ſchöne Formen, die abgeleitet werden vom „Geſchmack der griechiſchen Künſtler", jenem Sinn für Nüancen, für das poco più und poco meno. Jener Zeit war es noch ganz fremd, die Kunſt einer „Sprache" gleichzuſetzen, ihren Schlüſſel zu finden in Culturelementen, deren „Offenbarung" ſie iſt, ſie als „Ausdruck" des Ichs oder der Iſioſyncraſie eines Künſtlers oder einer Volksthümlichkeit zu deuten, das Schöne als die Idee oder das Göttliche in ſinnlicher Erſcheinung zu definiren. Dennoch war Winckelmann dieſe ſtoffliche Betrachtung nicht ganz fremd. Er war es, welcher zuerſt auf die Communicationsfäden, die Gefäße gleichſam, welche der Kunſt aus dem übrigen Volkskörper und ſeinen phyſiſch-geiſtigen Gliedmaßen Leben zuführen, aufmerkſam gemacht hat; er gab den Anſtoß, Racentypus, öffentliche Sitte, Poeſie, Sage, Philoſophie, Religion zur Erklärung der Kunſt, ihrer Vorſtellungen, ihres Formvortrags heranzuziehen.

Das Stück „von den Gründen und Urſachen der Aufnahme und des Vorzugs der griechiſchen Kunſt vor anderen Völkern" ſoll nachweiſen, was die Griechen zu einem großen Kunſtvolke gemacht hat.

1. Das Moderne.

In der nun vergangenen Zeit, als man noch an einen Begriff „Humanität" glaubte und oft im antiken Weſen deſſen nahezu vollkommene Verwirklichung annahm, hatte man als Folie einen Begriff des Modernen, zu

dem Montaigne die erſte Skizze gemacht, in welcher Entfernung von Natur, Einfalt und Geiſtesklarheit, Verluſt urſprünglichen Tacts und Maaßes, Herſchaft willkürlich erſonnener Abſtractionen, kurz Verbildung die Merkmale waren. „Unfähigkeit des Geiſtes, Unfruchtbarkeit, Stumpfheit des Gefühls, vornehmlich aber jenes unanſchauliche Grübeln, jene Furcht vor Hingebung in ſinnliche Eindrücke, welche das ganz einſeitige Begriffsleben ſo leicht erzeugt" — ſo characteriſirt Rumohr das Moderne in der Kunſt.

An dieſem Bilde des Modernen hat auch Winckelmann mitgeholfen. Die Modernità war ihm allezeit das dunkle Thal, aus dem ſein Blick zu dem Olymp griechiſcher Geſtalten hinaufſtrebte.

Perſönliche Erlebniſſe geben dem Bilde Farbe. Er war ſo glücklich, aus „der in Nebel und Dünſte eingehüllten Natur des Nordens" nun den klaren Lüften und dem milden Himmel Griechenlands näher gerückt zu ſein. Er freut ſich an den mächtigen „Gewächſen" des Südens, der plaſtiſchen Modellirung ihrer Formen, dem kräftigen Dunkel ihrer Haare, und denkt dabei an nordiſche Bildungen mit ihrem Mangel an Einheit, an edler Verbindung, an Fülle, mit ihren mageren Spannungen und eingefallenen Höhlungen, an jene Geſichter mit halbentworfenen, unbeſtimmten und unbedeutenden Zügen. Er bedauert die Bildhauer, welche mit „der den Körper preſſenden und hemmenden Kleidung, dem ängſtlichen Zwang und Putz, der Einſchränkung der Sitten durch einen gewiſſen bürgerlichen Wohlſtand" zu kämpfen haben.

Unter jenem trüben Himmel erzeuge ſich Melancholie, welche im Hang zum Geſtaltlos-unendlichen, in der Poeſie z. B. zu unmaleriſchen Bildern hervortritt, wie denen Milton's, „die dem Gehör groß ſind, aber klein dem Verſtand, und kein Vorwurf eines edlen Pinſels".

„Unſer Geiſt — er wendet ſich, im Sinn Locke's, gegen moderne Erziehung — wird, bis er abnimmt, unedel genährt; der unmündige Verſtand, welcher wie eine zarte Rinde den Einſchnitt behält und erweitert, wird mit bloßen Tönen ohne Begriffe unterhalten; das Gehirn das gleich einer Wachstafel nur eine gewiſſe Anzahl Worte und Bilder faſſen kann, iſt mit Träumen erfüllt, wenn die Wahrheit Platz nehmen will. Gelehrt ſein, d. i. zu wiſſen was andere gewußt haben, wurde bei den Griechen ſpät geſucht, denn es war eine Eitelkeit weniger in der Welt, nämlich viel Bücher zu kennen... Das Ehrenwort Scribent wurde einigermaßen für verächtlich gehalten".

Gegen die moderne Moral richtet ſich der Ausfall (vgl. Band I, S. 66) gegen die Tugenden, „durch deren Uebung unſere Begriffe ſinken und erniedrigen", gegen die „niederträchtige Geduld"; das Lob des Alterthums, das nur ungeſchminkt beſcheiden ſein wollte, von einer ſelbſtverläugnenden, gegen die menſchliche Natur gewaltthätigen Demuth aber keinen Begriff hatte.

Der Druck einer ſolchen Erziehung, die Schwächen zu Tugenden heiligt,

begünſtigt den Despotismus, der wieder ſeinerſeits hohes, freies Denken lähmt, aus dem doch allein Großes in der Kunſt kommen kann. Winckelmann ſchildert in erſchreckend wahren, heute aber zum Glück kaum mehr verſtändlichen Ausdrücken, eine Hauptkalamität damaliger Kunſt: „wie die Ehre und das Glück des Künſtlers von dem Eigenſinn eines unwiſſenden Stolzes abhänge, wie ihre Werke nach dem elenden Geſchmack oder nach dem übelgeſchaffenen Auge eines durch Schmeichelei und Knechtſchaft aufgeworfenen Richters gebildet werden, und wie die Kunſt auf Kleinigkeiten oder auf Spielwerke durch Einſchränkung des Orts (Cabinetmalerei, Porcellanpuppen), oder durch die Lüſternheit des Eigenthümers (Grünes Gewölbe) heruntergeſetzt werde. . . Der Despotismus ſchränkt das Feld der Kunſt ein, indem auf einer Perſon allein das Recht ruht, groß in ſeinem Volk zu ſein und ſich mit Ausſchließung anderer verewigen zu können". Winckelmann hatte ja ſieben Jahr lang das Treiben an einem Muſterhof beobachtet. Der Verfall der Künſte ſcheint ihm von der Emancipation des modernen Fürſtenabſolutismus zu datiren. „Es iſt beinahe ein Jahrhundert verfloſſen, da ein großer Theil einer Nation mit Blindheit geſchlagen, nichts als was neu war ſchätzte, und dieſe Periode heißt bei ihnen die güldene Zeit der Kunſt. . . Es war diejenige Zeit, wo die eitle Pracht der Höfe überhand nahm, und die Verzärtelung, Faulheit und Knechtſchaft der Völker beförderte. Die Schriften der Weiſen aus Griechenland wurden ſowenig als die Statuen ihrer Künſtler angeſehen".

2. Antikes.

Das Bild griechiſcher Zuſtände, welches Winckelmann dem gegenüberſtellt, gehört zu den Glanzpartien ſeines Werks. Jene liebevoll-unbedingte Hingabe an das Griechenthum, die bald nachher allenthalben auftauchte, ſtützt ſich zum Theil auf die hier geſammelten Züge. Wohl waren dieſe warm geſchriebenen Blätter geeignet, den Leſer einzunehmen: der Verfaſſer glaubte ebenſo feſt daran, wie er intereſſirt war Andere für ſeinen Glauben zu gewinnen. Vielleicht entſpricht es nicht mehr unſeren Anſprüchen an ein Geſchichtsbild; es ſind allgemeine, durch das Medium alter Schriftſteller und ihres Pathos gegangene Impreſſionen, Daten verſchiedener Zeiten und Orte, die mit Phantaſie zu einem ſchattenloſen Bilde ausgeſponnen ſind, vorgeführt im getragenen Ton eines Panegyricus.

Schon als Südländer mußte der Grieche „feiner" ſein als wir. Der Südländer machte ſtets auf nordiſche Beobachter den Eindruck größerer Raſchheit, Gewandtheit im Auffaſſen wie Anfaſſen der Dinge. Bacon fand ſie im allgemeinen geiſtreicher (more ingenious) als uns, obwohl im Norden die Genies zu einer höheren Stufe ſich erheben. Fontenelle ſtellt ſich vor,

in der Kälte erfriere die Phantasie und sonst sanfte gute Menschen nähmen eine Art Wildheit an. Du Bos will die Malerei und Dichtkunst dem Pole nicht näher rücken lassen als Holland, und selbst da sei die Malerei morfondu. Auch Hume gedenkt der Meinung, daß die Empfindungen sich nach dem Süden zu verfeinern, daß der Sinn für Schönheit und Eleganz mit jedem Breitengrad sich läutere. Winckelmann glaubte diese Erscheinung selbst in den Landschaften Italiens beobachtet zu haben; wie der Neapolitaner feiner noch und schlauer sei als der Römer, so der Sicilianer mehr als jener; der Grieche aber übertreffe selbst den Sicilianer. Freilich spricht man von Feinheit in sehr verschiedenem Sinn, wir werden den heutigen Griechen schwerlich um die Art Feinheit beneiden, welche ihn im Orient berühmt macht.

Hume hatte bemerkt, daß die Sprachen im Süden sanfter und melodischer sind, während die nordischen harsch und unmusikalisch seien (vgl. I, S. 119 f.) „Wie ihre Sprache malerisch ist, bemerkt Winckelmann, so hatten sie auch malerische Begriffe und Bilder. . . Ihre Sinne, welche durch schnelle und empfindliche Nerven in ein feingewebtes Gehirn wirkten, entdeckten mit einem male die verschiedenen Eigenschaften eines Vorwurfs und beschäftigten sich vornehmlich mit der Betrachtung des Schönen in demselben. Ihre Dichter von Homer an, reden nicht allein durch Bilder, wie die Dichter jenseits der Alpen, sondern sie geben und malen auch Bilder, die vielmals in einem einzigen Worte liegen, und durch den Klang desselben gezeichnet und wie mit lebendigen Farben entworfen werden".

Aber wie die Natur in Griechenland der Kunst vorgearbeitet und wie die Cultur ihre Arbeit fortsetzte, indem die Gymnastik der Bildung die große und männliche Contour gab, hatte Winckelmann schon in Dresden ausgeführt. Die Kunst verdankte die Hälfte ihres Erfolgs dem daß sie Spiegel dieser schönen Natur war. Gehörte sie nicht gewissermaßen selbst zu den Aeußerungen dieser? Schönheit erzeugt schöne Bewegungen, kennt ihre günstige Ansicht und was sie schmückt, erweckt den Wunsch ihr Bild festzuhalten, ein schönes Volk kennt den Werth der Schönheit und wird bald jenes große Mittel, sie zu vervielfältigen, zu steigern, die Kunst, üben lernen. „Die schöne Bildung der Griechen begeisterte die alten Künstler"; denn „Menschen von prächtigen und starkbezeichneten Formen scheinen gleichsam für Bildhauerei erschaffen zu sein".

Eine Kunst wie die griechische und die uns kaum begreifliche, ihren Werken selbst erst nach und nach abzulernende Feinheit des Formensinns, ohne die sie gar nicht möglich war, setzt eine sinnliche Denkart, eine Schätzung der äußeren Erscheinung voraus, die seitdem abhanden gekommen ist, und für immer. Als man noch „sinnliche Begriffe von Göttern" hatte, dachte man überhaupt vom Sinnlichen höher, man adelte die Sinnlichkeit, die seit

der Alleinherrſchaft des Geiſtes im Werthe geſunken iſt, ja zum Theil mit dem Makel der Unreinheit behaftet. Von einer reichen, ſtarken, ſchönen ſinnlichen Erſcheinung ſpricht man oft, nicht bloß bei dem Manne, in einem Ton der Ironie. Das Gegentheil jener ſinnlichen Denkweiſe iſt der teleologiſche Ernſt, der, wenn er auch nicht aſcetiſch ſich überſteigt, doch ſtets nur auf ferne, weitſchichtige Ziele ſich ſpannt, über das Daſein aber und die Gegenwart mit ihren einfachen realen Gütern hinwegſchreitet. Wir opfern die Gegenwart, die allein wirklich iſt, der Zukunft, die theils nicht mehr unſer iſt oder die uns gleichgültig geworden iſt, wenn wir ſie erreichen.

Nur ein Schönheitscultus, getrieben von einem ganzen Volk Jahrhunderte lang — ſammt allen Aergerniſſen in ſeinem Gefolge, den Fehlern ſeiner Tugenden — konnte jene Kunſt erzeugen.

„Die Griechen waren ſich ihres Vorzugs der Form bewußt, und unter keinem Volk iſt die Schönheit ſo hoch als bei ihnen geachtet worden... Ja es war dieſelbe faſt ein Verdienſt zum Ruhm, und wir finden in der griechiſchen Geſchichte die ſchönſten Leute angemerkt... Wettſpiele der Schönheit wurden bereits in den älteſten Zeiten angeordnet; an dem Feſte des phileſiſchen Apollo war auf den gelehrteſten Kuß unter jungen Leuten ein Preis geſetzt... Spartanerinnen ſtellten Statuen des Apollo und Bacchus, des Narciß und Hyacinth, des Caſtor und Pollux in ihren Schlafzimmern auf... Weil ſie das Gelernte dem worin die Natur ſich vornehmlich äußert nachſetzten, waren die erſten Belohnungen auf Leibesübungen [ſtatt etwa auf techniſche oder literariſche Leiſtungen] geſetzt.

„Da die Schönheit dergeſtalt gewünſcht und geachtet wurde, ſo ſuchte eine jede ſchöne Perſon durch dieſen Vorzug dem ganzen Volke bekannt zu werden und ſich insbeſondere den Künſtlern gefällig zu zeigen, weil dieſe den Preis der Schönheit beſtimmten, und ebendadurch hatten ſie Gelegenheit, die Schönheit täglich vor Augen zu ſehen. Die ſchöne Natur zeigte ſich unverhüllt, zum großen Unterricht der Künſtler, deren Schule in den Gymnaſien war“ (S. I S. 391 f.).

Nur Völker, deren Dämon der Zweckbegriff iſt (Goethe nannte ihn „abſurd“), ſind ebenſo hart gegen die menſchliche Natur in Andern wie gegen die in ſich ſelbſt. Die Griechen, welche ihre Fähigkeiten und Triebe harmoniſch auslebten, waren human, oder in Winckelmanns Sprache, von „gütigem Weſen, weichem Herzen, fröhlichem Sinn, — Eigenſchaften, welche zu Entwerfung ſchöner, lieblicher Bilder ebenſoviel als die Natur zur Zeugung der Geſtalt beitragen“. Die Heiterkeit des Gemüths gab bereits in den älteſten Zeiten Anlaß zu theatraliſchen und andern Spielen, um, wie Perieles ſagte, die Traurigkeit aus dem Leben zu verdrängen. Daher ihr Widerſtreben gegen

die blutigen römiſchen Schauſpiele. Ein Dichter ſagte, die Stadt Athen wiſſe allein Mitleid zu tragen; hier fanden Bedrängte allezeit Zuflucht.

„Knechtſchaftsfeſſeln einer Welt bereiten,
Iſt nicht was Hellenenbruſt verführt". (W. v. H.)

„Es iſt der griechiſchen Nation eigen, alle ihre Werke mit einem gewiſſen offenen Weſen und mit einem Character der Freude zu bezeichnen: die Muſen lieben keine fürchterlichen Geſpenſter".

Ihre Humanität zeigte ſich in Schätzung geiſtiger Vorzüge, und folglich auch der Kunſt. „Bei den Griechen war ein weiſer Mann der geehrteſte, und dieſer war in jeder Stadt wie bei uns der reichſte bekannt. Und zu dieſer Achtung konnten auch die Künſtler gelangen; ſie konnten Geſetzgeber und Fürſten werden, ja ihre Statuen neben die Götterſtatuen geſetzt ſehen. Die Belohnungen ihrer Werke ſetzten ſie in den Stand, ihre Kunſt über alle Abſichten des Gewinns und der Vergeltung zu erheben, wie Polygnot ohne Entgelt die Poecile zu Athen ausmalte. Daher arbeiteten die Künſtler für die Ewigkeit; denn der beſte Arbeiter in der geringſten Sache konnte zur Verewigung ſeines Namens gelangen, wie denn die Griechen von den Göttern auch die Unſterblichkeit ihres Gedächtniſſes zu erbitten pflegten. Wie ſehr muß es die Nachahmung in der Kunſt befördert haben, wenn ganze Städte, eine vor der andern, eine vorzügliche Statue zu haben ſuchten, deren einige bloß durch eine ſolche bekannt waren".

§ 129.

Die Freiheit.

Unter den veränderlichen Urſachen, welche die Kunſt beeinfluſſen, iſt die wichtigſte die politiſche Freiheit. Der ganze Theil „von den äußeren Umſtänden" ſcheint nur geſchrieben, um dieſe Hypotheſe zu begründen. „Aus dieſer ganzen Geſchichte erhellet, daß es die Freiheit geweſen, welche die Kunſt empergebracht hat". Dieß fing an der Geiſt der Zeit zu werden. „Es liegt nicht in der Natur eines Hofes, ſagte ſchon Shaftesbury, den Geſchmack zu verbeſſern, viel eher ihn zu verderben".

Wie aber hat man ſich dieſen Einfluß vorzuſtellen? — Theils geiſtig, auf die Denkweiſe, theils geſellſchaftlich, durch Eröffnung eines größeren Feldes von Aufträgen. Er findet z. B. einen demeratiſchen Zug in der unbeſchränkten Gewährung öffentlicher Bildnißſtatuen. „Niemals iſt für Künſtler unter irgend einem Volke von je an eine ſo häufige Gelegenheit geweſen ſich zu zeigen; denn jedem Griechen ſtand der Weg offen, ſein Andenken durch ſeine Figur mittelſt der Kunſt erhalten zu ſehen; man konnte ſogar die Statuen ſeiner Kinder auch in den Tempeln aufſtellen. Eine Statue des Siegers,

in deſſen Gleichheit und Aehnlichkeit, an den heiligſten Ort in Griechenland geſetzt, und von dem ganzen Volke geſehen und verehrt, war ein mächtiger Antrieb, nicht weniger dieſelbe zu machen, als zu erlangen". Auch verdiente Bürger — in den Perſerkämpfen — erlangten die Ehre einer Statue, abgeſehen von den Prieſtern.

Durch die Freiheit ferner blieb die Kunſt verſchont mit den Launen der Mäcenaten. „Die Weiſeſten des ganzen Volkes urtheilten und belohnten die Künſtler und ihre Werke in der Verſammlung aller Griechen; und zu Delphos und Corinth waren Wettſpiele der Malerei unter beſonderen dazu beſtellten Richtern... Der Gebrauch und die Anwendung der Kunſt erhielt dieſelbe in ihrer Großheit: denn da ſie nur den Göttern geweiht und für das heiligſte und nützlichſte im Vaterland beſtimmt war, in den Häuſern der Bürger aber die Mäßigkeit und Einfalt wohnte, ſo war, was der Künſtler machte, den ſtolzen Begriffen des ganzen Volks gemäß".

Noch lieber überließ ſich Winckelmann der Betrachtung der Folgen der Freiheit auf die Denkart. „Durch die Freiheit erhob ſich, wie ein edler Zweig aus einem geſunden Stamm, das Denken des ganzen Volks (ſ. I, S. 221). Nach Herodot war die Freiheit der Grund von Athens Größe. Sie pflanzte gleich in der Geburt ſelbſt den Samen edler und erhabener Geſinnungen. . . . . Ihre Erziehung war bedacht, das Herz und den Geiſt empfindlich zu machen gegen die wahre Ehre, und die Jugend zu einer männlichen, großmüthigen Tugend zu gewöhnen, welche alle kleinen Abſichten, ja das Leben ſelbſt verachtete, wenn eine Unternehmung der Größe ihrer Denkungsart nicht gemäß ausfiel".

Ueber dieſe Hypotheſe läßt ſich viel ſtreiten. Athen und Florenz ſind die großen Leuchten der Kunſt, welche uns die Verfechter derſelben vorhalten. Auch Winckelmann vergleicht das democratiſche Athen mit Florenz, „wo die Wiſſenſchaften und Künſte in den neueren Zeiten nach einer langen Finſterniß anfingen beleuchtet zu werden". Italiens Kunſtgeſchichte iſt angethan, uns für ſie einzunehmen. Freie Städte waren der Schooß ſeiner weltbekannten Schulen, während Rom und Neapel unfruchtbar blieben, und florentiniſche Kunſt von dem Augenblick an ſank, als ihr der kunſtliebende Despotismus ſeiner mediceiſchen Herzoge neues Leben zu geben ſchien. Doch iſt auch wahr, daß die beiden größten Florentiner die Ideen und die Erhebung zu ihren größten Werken nicht daheim, ſondern in Mailand und Rom fanden, und in Rom ſind faſt allen dahingerufenen die Flügel gewachſen. Kann man bei Athens Herrlichkeit Perieles wegdenken? Leicht wird ſich der Leſer ſelbſt die Rolle der Völker und Staaten aufſtellen, wo bei monarchiſchem und despotiſchem Regiment dieſe Muſen ſich wohlgefühlt, bei geſetzlichem oder demo-

cratiſchem aber beharrlich abgelehnt haben ſich niederzulaſſen, aller Einladungen und Lockungen ungeachtet.

Wahr iſt, in einem reichen Städteleben erzeugen ſich manche Bedingungen der Aufnahme der Künſte: das Sichhervortreiben und -Steigern der Talente durch Eiferſucht, die Anſammlung techniſch-ſtiliſtiſcher Ueberlieferung in Zünften, der in engem Raum lebendige Gemeinſinn, welcher (wie der perſönliche und Familienehrgeiz) die Reichthümer dem Schmuck der Stadt, des Palaſts, des Grabmals, der Kirche zuwendet.

Doch wenn ſolche municipale Zuſtände das Wachsthum der Künſte befördern: ſo drücken ſie ihnen auch einen Zug der Beſchränktheit auf; die Gleichheit und die republicaniſche Oeconomie kann dieſen auch unbequem werden. Jener wunderbare Reichthum der Talente und der Regſamkeit, jenes Beiſammenſein ſo vieler bedeutender Menſchen in Florenz' und Athens Mauern, war viel weniger eine Folge der Democratie, als ihre Urſache: bei gleichmäßig niedrigem Bildungsniveau iſt die despotiſche Form ebenſo natürlich, wie bei ungewöhnlicher Fülle eigenthümlicher Formationen die ſtramme Zuſammenfaſſung der Regierungsgewalt faſt von ſelbſt zurücktritt, und zeitweiſe jenem Zerfall einer Nation in kleine Landſchaften, Städte, und republicaniſcher Viel- und Selbſtherrſchaft Platz macht. Aber auch da gehört zu den höchſten Leiſtungen der Kunſt immer etwas monarchiſche Prachtliebe, etwas Anſammlung der Mittel in einer Hand, etwas Urſprung der Ideen aus *einem* Kopf und Unbeſchränktheit des Planens bei dieſem Einen.

Gewiß iſt nur Winckelmanns Begeiſterung für die Freiheit, ſein Streben, dieſem ihm theuern Begriff eine Huldigung darzubringen. Er geſteht, daß dieſe Freiheitsliebe etwas philologiſch-antiquariſches habe: „die allgemeine Kenntniß der Griechen lehrte im 16. Jahrhundert denken wie ſie, und durch die Weiſen breitete ſich der Geiſt der Freiheit aus, welcher, wie Hobbes lehrt, nicht leichter erſtickt werden kann, als wenn der Jugend die Leſung der Alten unterſagt würde". Seine kümmerliche Jugend, in deren Schmerzen er die Hand des bis zu ihm herabreichenden altpreußiſchen Despotismus empfunden zu haben glaubte, ſein jetziges ungebundenes Leben unter dem Krummſtab der Krummſtäbe ſteigerte dieß Pathos. Von dem wirklichen Leben einer griechiſchen Stadt hatte man damals keinen Begriff. Keiner dieſer philologiſchen Republicaner würde dort zwei Tage ausgehalten haben, und zwar wegen der Ausſchließung der auch ihm unentbehrlichen perſönlichen Freiheit. Winckelmann ſchreibt wirklich die Aufhebung des Königthums in Griechenland der Aufklärung zu: „die Freiheit hat in Griechenland allezeit den Sitz gehabt, auch neben dem Thron der Könige, welche väterlich regierten, ehe die *Aufklärung der Vernunft* ihnen die Süßigkeit einer völligen Freiheit ſchmecken ließ". Auf-

klärung der Vernunft in Staaten, welche die Philoſophen verfolgten und verbannten und den Socrates tödteten!

Doch darf man nicht überſehen, was für ehrenwerthe Geſinnungen ſich unter jenem vagen Wort verbergen: die erſten Wallungen des Nationalgefühls gegenüber der Hof- und Cabinetswirthſchaft, das entfernteſte Morgengrauen des Verlangens nach politiſchem Leben, als noch die Millionen tiefe politiſche Nacht deckte. Freiheit war das Wort, welches jene nebelhaften Ahnungen und Regungen an einen Laut, an einen Gedanken knüpfte, ein Punkt, um den Geſinnungen, Gedanken, Vorſätze ſich cryſtalliſiren konnten. Auch das Würdegefühl der Kunſt, damals zur buhleriſchen Sclavin eitler Prunkſucht erniedrigt, erhebt ſich zum erſtenmal in jenen Sätzen, die nicht unbeachtet verhallten.

§ 130.

Epochen griechiſcher Plaſtik.

Dem heutigen Leſer der Kunſtgeſchichte kann es auffallen, daß Winckelmann, der doch von der griechiſchen Literatur her zur Kunſt gekommen war, nicht durch eingehendere Benutzung der Nachrichten und Inſchriften der Alten ſein Bild vervollſtändigte. Die Wahrheit iſt aber, daß ihm vor aller bloßen Büchergeſchichte ekelte. Es galt einmal, wenn auch mit noch ſo ſpärlichem Material, vorerſt eine Geſchichte aus Denkmälern aufzubauen, wofern jene ſchriftliche Ueberlieferung irgend einmal aufhören ſollte, bloßer Wortkram zu ſein. „Winckelmann", ſo bezeichnet Heinrich Meyer den beſonderen Nutzen und Vorzug des Werks (und noch heute iſt dieß der Eindruck jedes unbefangenen Leſers), „zeigte zuerſt, wie die Antiken, nach offenbaren Merkmalen, in einer ſteigenden und ſinkenden, von dem Geſchmack, dem Stil und der Arbeit geregelten Folge zu ordnen ſind; auf welchem Wege allein die in ſchriftlichen Nachrichten ſo mangelhaft auf uns gekommene Geſchichte der alten Kunſt nicht nur vollſtändiger, ſondern auch gleichſam lebendig in den Monumenten ſelbſt dargeſtellt werden kann".

Freilich ſehr langſam und mühſam waren die erſten Schritte bei dieſem Unternehmen! wie wenig datirbare Denkmäler brachte Winckelmann bei ſiebenjährigem Suchen in dem unermeßlichen Vorrath Roms zuſammen! Mit dieſen wenigen hat er ſeine Characteriſtik der Perioden gezimmert, die auch als er in der Folge weitere Denkmäler hinzufand, unverändert blieb. Auch heute noch ſteht die Zahl der beſtimmten Zeiten und Meiſtern zugeeigneten Denkmäler in keinem Verhältniß zum Geſammtbeſitz; doch ſind wir reich im Vergleich zu Winckelmanns Armuth. Die deutſche Wiſſenſchaft hat das Pfund, mit dem der Stifter begann, nicht vergraben.

Man hat es daher von jeher mit Recht genial genannt, daß er trotzdem, durch ahnende Intuition, jene Characteriſtik in der Hauptſache richtig gegeben hat, und mit ſpätern Funden ziemlich übereinſtimmend. Die Entdeckung allgemeinſter Geſetze in Natur und Geſchichte (was ſehr verſchieden iſt von der Wort- und Formelproductivität der Metaphyſik) gilt für die Prärogative des höchſten Grads wiſſenſchaftlicher Befähigung. „Die größten Geiſter, ſagt Algarotti, verallgemeinern; die großen Staatsmänner ſprechen in Maximen, und die erſten Geometer führen alles auf Formeln zurück". Die „großen und allgemeinen Anſichten des Ganzen, die tiefſinnig aufgefaßte Unterſcheidung der Fortgänge in der Kunſt und der verſchiedenen Stile", zu der er ſich erhob, nennt auch F. A. Wolf „die Blume aller geſchichtlichen Forſchung". Seine Characteriſtik hat eine ſo hohe philoſophiſche Einfachheit, daß ſie ein Theil ſeiner Schönheits- und Linientheorie werden konnte (§ 117). Aber ſie ſchwebt deshalb nicht in vager Allgemeinheit über dem Gegenſtand. „Was Winckelmann (drückt ſich hierüber ein zu früh der Archäologie entriſſener ſeiner Forſcher aus) über den hohen Stil des Phidias ſchreibt, und über den lieblichen Stil des Praxiteles, das ſind Worte geſchrieben für alle Zeiten, und nicht für die Kunſtgeſchichte eines Volks, ſondern aller Völker. Und zwar ſind ſie geſchrieben mehr divinatoriſch, als abſtrahirt aus einer vorliegenden Anſchauung". Dem Philoſophen muß indeß auch dieß Verfahren noch als Empirismus erſcheinen, wenn auch „tiefer und geiſtvoller" (Fr. Viſcher, Aeſthetik § 531).

Goethe, als er auf dieß Werk zu ſprechen kommt, wählt mit Berechnung hohe Worte. „Bald erhob ſich W. über die Einzelheiten zu der Idee einer Geſchichte der Kunſt, und entdeckte als ein neuer Columbus, ein lang geahndetes, gedeutetes und beſprochenes, ja man kann ſagen, ein früher ſchon gekanntes und wieder verlornes Land". Als Zeugniß dieſes frühern Gekanntſeins citirt er zwei Stellen römiſcher Schriftſteller, Quintilians paralleliſirende Characteriſtik römiſcher Redner und griechiſcher Künſtler, „bei der er ohne es zu wiſſen oder zu wollen, eine Kunſtgeſchichte ſelbſt darzuſtellen genöthigt ſei", deren ſummariſche Sätze er, wie Goethe glaubt, aus der Unterhaltung mit römiſchen Kunſtliebhabern ſchöpfte. Wenn dagegen Vellejus „das ähnliche Steigen und Fallen aller Künſte" und beſonders die Erſcheinung, „daß ſie ſich nur kurze Zeit auf dem höchſten Punkte zu erhalten wiſſen", aus Nacheiferung, Neid, Bewunderung, Verzweiflung erklärt, ſo tadelt es der Dichter, daß er nur ſittliche Urſachen angebe, findet übrigens, daß dieſe auch des Römers „großem Scharfſinn nicht genugthun". Er hätte als älteſten Gewährsmann wahrhaft geſchichtlicher Betrachtung den Lucrez anführen können, der präciſer als irgend einer das Geſetz aller Werke menſchlicher Cultur ausſpricht, ein Geſetz, gegen das ſelbſt heute noch nicht bloß Theologen ſich auf-

lehnen. „Auch die bildenden Künſte lehrte allmählich die Praxis und die unverdroſſene Erfahrung des menſchlichen Geiſtes, des Schritt für Schritt vorwärts ſtrebenden. So zieht die Zeit allmählich Jegliches hervor, und die Vernunft ſtellt es auf im Licht des Tags; denn eines mußte aus dem andern aufleuchten, bis ſie durch Kunſt zum höchſten Gipfel gelangten“ (V, 1448 ff.).

Goethe ſelbſt ſcheint das Verdienſt der Winckelmann'ſchen Geſchichtsauffaſſung in dem zu ſehen, was er ſelbſt von der Kunſthiſtorie fordert: „die ganze Kunſt als ein Lebendiges (Zoon) anzuſehen, das einen unmerklichen Urſprung, einen langſamen Wachsthum, einen glänzenden Augenblick ſeiner Vollendung, eine ſtufenfällige Abnahme, wie jedes andere organiſche Weſen, nur in mehren Individuen nothwendig darſtellen muß“.

Dieſe Vergleichung mit dem Zoon iſt zur überſichtlichen Gruppirung der Thatſachen und zur Erfindung paſſender Ueberſchriften brauchbar; ſonſt aber kann man es für keine beſondere Erleuchtung halten, für Dinge, die in den hellen Regionen des Bewußtſeins und abſichtsvollen Handelns geſchaffen werden, in Analogien mit vegetativen Vorgängen der organiſchen Natur den Schlüſſel zu finden. Dieſe Neigung zum Herabziehen geiſtiger Dinge ins Natürliche war zu ihrer Zeit aus dem Wunſch entſtanden, die äußerlichen, zufälligen und oft gemeinen Urſächlichkeiten zu verbannen, und zur Entdeckung einer höheren Geſetzmäßigkeit anzuleiten, im Gefühl (wie Goethe ſagt), „daß eine Nothwendigkeit hier im Spiele iſt, die ſich aus freien Elementen nicht zuſammenſetzen läßt“. Es dürfte indeß die Zeit gekommen ſein, jene „organiſche“ Anſchauung und Genoſſen mit Dankſagung zu entlaſſen. Wie die Materie und die Kraft kein Werden und Vergehen kennt: ſo iſt in der Geſchichte, wiſſenſchaftlich betrachtet, nichts von Blüte und Verfall, auch Perioden und Begriffe exiſtiren nicht in ihr, was wir Blüte nennen iſt oft der Anfang des Endes, was wir Verfall nennen, der Keim neuen Lebens, und der Strom des Geſchehens und der Cauſalität ſteht nie ſtille. Das Wort „Entwicklung“ hat ſoviel gedient, daß man es nun für Künſte, Staaten und Wiſſenſchaften emeritiren und Disciplinen wie der Embryologie überlaſſen darf, wo es zu Hauſe iſt; und ebenſo kann das Wort „Proceß“, das ſchon genug zu tragen und auch in anderem Sinn immer wenig Segen gebracht hat, den Juriſten und Alchymiſten zurückgegeben werden.

§ 131.

Der ältere Stil,

welcher bis auf Phidias geht, begreift eine Anzahl ſehr verſchiedener Manieren in ſich, es iſt eigentlich kein Stil, ſondern eine Reihe von Formen der Darſtellung, ein langer Weg, nicht bloß der Zeit nach, ſondern auch den inne-

ren Wandlungen nach, länger als derjenige, welchen die Kunst von Phidias bis zu ihrem Ende durchmaß. Man braucht nur Namen aufzuzählen wie Metopen von Selinus, Apollo von Tegea, Denkmal von Xanthos, Aegineten, oder sich die stetige Reihe der in den Vasenbildern erhaltenen Zeichennüancen zu vergegenwärtigen. Winckelmann ahnte selbst, „da wir unter dem ältern Stil den längsten Zeitlauf der griechischen Kunst begriffen, so würden die späteren Werke von den ersten sehr verschieden gewesen sein". Somit ist dieser ältere Stil weniger ein bejahender, positiver, als ein (nach Kants Ausdruck) limitirender oder unendlicher Begriff: alles umfassend, worin die Kunst noch nicht die vollkommene Herrschaft über ihre Formen gefunden hat.

Ein damals noch unlösbares Problem war die Scheidung des altgriechischen Stils vom etruskischen: man glaubte ja in einer Anzahl griechischer Arbeiten Haupturkunden des Etruskischen zu besitzen. Beider Charakteristiken sahen sich daher zum Verwechseln ähnlich. Wogegen eine andere Verwirrung wenigstens angefangen hatte sich aufzuklären: die des echt alterthümlichen und des imitirten alterthümlichen oder archaistischen. Winckelmann, obwohl er den etruskischen Stil noch hauptsächlich nach solchen archaistischen Werken charakterisirte, war doch der Thatsache bereits auf die Spur gekommen, daß der alte Stil in mehr oder weniger genauer Nachbildung zu allen Zeiten für Bildwerke des religiösen Cultus in Anwendung blieb, und nicht bloß für diese, daß in römischer Zeit alle möglichen Manieren früherer Meister und Schulen reproducirt wurden.

„Man kann, warnt er, nicht behutsam genug gehen in Beurtheilung des Alters der Arbeit; und eine Figur, welche hetrurisch oder aus der ältern Kunst der Griechen scheint, ist es nicht allezeit. Es kann dieselbe eine Copie oder Nachahmung älterer Werke sein. . . Bei göttlichen Figuren scheint der ältere Stil etwas angenommenes zu sein, zur Erweckung größerer Ehrfurcht . . . vermuthlich um denselben in solcher Gestalt ein höheres Alterthum und durch dieses mehr Verehrung einzuprägen. . . Wie die Dinge in der Welt vielmals im Cirkel gehen und dahin zurückkehren, wo sie angefangen haben, so bemühten sich die Künstler, den alten Stil nachzuahmen, welcher durch die wenig ausschweifenden Umrisse der ägyptischen Arbeit nahe kommt; . . . einen diesem entgegengesetzten Stil könnte man in einigen Reliefs finden, welche wegen einiger Härte und Steife für hetrurisch, oder für altgriechisch zu halten wären, wenn es andere Anzeichen erlaubten". Beneidenswerthe Zeit, wo man als modernes Analogon nur die in England beliebte Costümirung der Porträts à la Dyck anführen konnte! —

Was nun aber den sicheren Denkmälerapparat dieses Stils betrifft, so erhalten wir freilich hier gleich an der Schwelle die entmuthigende (doch zum Glück voreilige) Erklärung, daß sich von Werken der Bildhauerei (d. h. von

Statuen) dieſes Stils in Rom nichts erhalten hat". (Sie gingen nur unter andern Namen.) Einige Vaſen aus Neapel, einige Münzen von Großgriechenland und Sicilien, darunter die von Päſtum mit dem Dreizackſchwingenden Neptun „im ſogenannten hetruriſchen Stil"; die ſtoſchiſche Gemme des ſterbenden Othryades, die den Stil der Zeit Anacreons haben möge. „Die Arbeit iſt mit Fleiß geführt, und es fehlt den Figuren nicht an Ausdruck; die Zeichnung derſelben aber iſt ſteif und platt, die Stellung gezwungen und ohne Grazie". Die Köpfe der Münzen ſind gezeichnet wie der bekannte Pallaskopf auf den atheniſchen: „kein Theil derſelben hat eine ſchöne Form, folglich auch das Ganze nicht; die Augen ſind lang und platt gezogen, der Schnitt des Mundes geht aufwärts, das Kinn iſt ſpitzig und ohne zierliche Wölbung". Er bemerkt, Handlung und Stellung ſeien damals heftig geweſen: und hierfür ſprechen manche Bilder der jagenden Artemis, der Pallas in Angriff, und zahlreiche Scenen des bachiſchen Schwarms und blutiger Kämpfe zwei- und vierfüßiger Menſchen. — Endlich die „Zierlichkeit" (für die er die Analogie unſerer Quattrocentiſten anzog) ſuchte man in der ebenſo fein gefälteten und geplätteten, wie graziös getragenen und gehaltenen Gewandung.

Sonſt, wenn er von einem „angenommenen Syſtema von (idealiſchen) Regeln" ſpricht, von der „Gewißheit der Kenntniß, wo alles aufgedeckt vor Augen liegt", von der „nachdrücklichen aber harten Zeichnung, in welcher ſich der genau bezeichnete Umriß offenbare", von „Mangel an Grazie": ſo wird man zuſtehen, daß alle dieſe Merkmale von den Giebelgruppen Aegina's abgenommen ſein könnten. Denn ihre Formen ſind von vollkommener Kenntniß und herber Wahrheit, die Geſichter typiſch (Winckelmann bemerkt, das Geſicht an weiblichen Köpfen ſei faſt zweifelhaft S. 217), die Handlung ohne maleriſche Zufälligkeit, von pantomimiſcher Strenge.

§ 132.

Der hohe Stil.

Im zweiten oder hohen Stil hatte ſich die Zeit ausgedrückt, in welcher, nach dem einmüthigen Urtheil der Alten ſelbſt, ihre größten Meiſter gewirkt. Aber für die Zeit des Phidias, Polyclet, Alcamenes war die Denkmälernoth noch größer als für ihre Vorgänger. „Der Name des Phidias iſt der Kunſt heilig, weil dieſelbe durch ſeine Schüler und ihre Nachfolger bis zur höchſten Vollkommenheit geführt wurde". Aber mehr als den heiligen Namen gab es auch faſt nicht. „Zu einer deutlichen Beſtimmung der Kenntniſſe und der Eigenſchaften des hohen Stils der großen Verbeſſerer der Kunſt iſt nach dem Verluſt ihrer Werke nicht zu gelangen". Er ruft Analogien gleichzeitiger

Dichtung zu Hülfe, den Riesenschritt der Tragödie von Aeschylus zu Sophocles. So werde es mit dem Uebergang von Eladas zu Phidias, von Ageladas zu Polyclet gewesen sein. „Aber die Zeit hat uns über beider Werke zu urtheilen beraubt".

Man war also auf Vermuthungen angewiesen. Ein Anknüpfungspunkt für diese lag in den Mängeln des bisherigen Stils und seines angenommenen Systems mit den harten Umrissen und der gewaltsamen Action. Diese also wird die Reform der großen Zeit beseitigt haben. Man näherte sich der Wahrheit der Natur. —

Aber „Annäherung an die Naturwahrheit" war wohl nicht das Wort. Nie ist die Kunst so eines geworden mit der Natur, als in jener herrlichsten Zeit Athens. Die Marmorgruppen der Parthenongiebel, welche doch nur unter Phidias Leitung gearbeitet wurden, von Künstlern verschiedener Richtung und Technik, die er schon ausgebildet vorfand, sie waren in dieser Beziehung die größte Offenbarung alter Kunst, die uns seit Winckelmann zu Theil geworden ist. Jetzt erst lernte man die griechische Kunst von der Seite ihres Naturalismus kennen, und in einer Weise, von der Winckelmann keine Ahnung gehabt. Er wähnt, jene Künstler hätten die Schönheit allein in der vollkommenen Uebereinstimmung der Theile gesucht, und der großen Richtigkeit einen gewissen Grad schöner Formen aufgeopfert. Obwohl er sonst nicht verkennt, „daß der Stil von einer Zeit in der Kunst sowenig als in der Art zu schreiben allgemein sein könne": so überträgt er doch hier das Trachten der Peloponnesier nach dem Gesetzmäßigen, Allgemeingültigen, Körperlichen, Canonischen, auf die attische Kunst, die stets vom Geist der Freiheit beseelt war, die poetischen Conceptionen Körper gab, und eine Sprache eigenthümlicher Menschen war. Aber auch von Polyclet und seiner Schule ist es schwerlich wahr, „daß ihre Zeichnung noch etwas vom systematischen gehabt habe und von dem was sich von der Natur entfernt" (Tratt. prel. LXV). In jener Epoche wird durch alle hellenischen Kunstschulen ein Zug gegangen sein, wie der welcher um 1500 die italienischen ergriff. Ebenso kühn, so gründlich, so absichtsvoll scheinen ihre Meister sich von der herkömmlichen Behandlungsweise losgesagt zu haben, wie etwa Michelangelo von der Trockenheit und der andächtigen, körperlosen goffaggine der Quattrocentisten, oder wie Tizian von der Symmetrie und all der unmalerischen Peinlichkeit, Goldpracht, Messerschärfe und Emailglätte der alten Venezianer. Vielleicht liegt auch darin eine Analogie zu dem Gegensatz peloponnesischer und attischer Kunst, daß der Florentiner sich aus dem veralteten Stil in ein Ideal vollkommener Körperlichkeit warf, der Venezianer aber malerische Freiheit und Wirkung fand. Gerade so fühlten die Griechen damals, daß es mit jenen athletisch herben Normalkörpern, jener Zierlichkeit des Gefältels, jenen maskenhaften

Geſichtern und jenen typiſchen Attituden genug ſei ... Nun iſt in ihren Werken eine Freiheit von jeglicher Befangenheit, der Ueberlieferung und der Manier, wie ſie ſelbſt der griechiſchen Kunſt bald wieder abhanden kam. Nie hat ſich Pſyche wieder ſo leicht himmelwärts erhoben, wie bei dieſer ihrer erſten Beflügelung. Es iſt eine Kunſt, die der Natur ſo zu ſagen ohne jeden Ballaſt gegenüberſteht. Aber man möchte ſagen, die Natur iſt das wenigſte! Das was ſich hier eine Erſcheinung gezaubert hat, die der Spiegel einfacher Natur ſcheint, waren die größten Gedanken, ein unendlicher Sinn für Anmuth und Schönheit und für maleriſche Freiheit. Die Stellungen ſcheinen für den Moment angenommen; der Marmor folgt mit der Geſchmeidigkeit des Lebens allen Biegungen, Krümmungen, Preſſungen, Senkungen des Fleiſches. —

Winckelmann wußte, als er die Kunſtgeſchichte ſchrieb, nur zwei Werke dieſes hohen Stils anzugeben: ſo unſicher war noch ſein Blick. Das eine war die Pallas der Villa Albani, jetzt in München. In ihrem Kopf ſei eine gewiſſe Härte, die aber beſſer empfunden als beſchrieben werden könne; man könne in dem Geſicht eine gewiſſe Grazie zu ſehen wünſchen, wie daſſelbe durch mehr Rundung und Lindigkeit erhalten würde. Vielleicht iſt dies nur der der Pallas eigne (auch in der Coloſſalbüſte am ſelben Ort wiederkehrende) Zug, — in dem jungfräuliche Herbe, Streitbarkeit, und jene Geiſteskraft, die ein Heer von Gedanken wie Titanen zu bändigen ſcheint, ſich verſchmelzen —; und was man auch von der Herkunft der Statue denken mag, gewiß iſt, daß wir uns nicht vorſtellen können, wie dieſen Typus eine andere Zeit hätte finden ſollen, als dieſe, welche für die hohen, königlichen, männlichgeſinnten Weiber, die Amazone, die Here, die ſiegende Aphrodite ein ſo ſichtbares Charisma hatte. —

Etwas verwirrt wurde die Characteriſtik in Folge des Verſehens hinſichtlich des Scopas, durch das die Niobegruppe (die er für das Original hielt) dem hohen Stil zufiel. Hier war nun freilich von jenem „Schein der Härte“ nichts zu ſehen, vielmehr eine „hohe Einfalt der ganzen Zeichnung“, ein „gleichſam unerſchaffener Begriff der Schönheit“. Da ſollte nun von der angenommenen Geſetzſtrenge dieſes Stils eine Spur wenigſtens zu finden ſein in der Annäherung an einen einzigen, höchſten Schönheitsbegriff, in der „Aehnlichkeit der Köpfe der Niobe und ihrer Töchter, welche unmerklich, und nur nach Alter und dem Grade der Schönheit in ihnen, verſchieden ſeien.“ Die Behandlung des Ausdrucks galt als Beweis, daß dieſe Künſtler die Geſichter „rein von Empfindlichkeit und entfernt von inneren Empörungen, mit einer friedlichen immer gleichen Seele vorgeſtellt“. Und richtig iſt, daß in den höchſten Werken dieſer Zeit Empfindung und Affect nicht tonangebendes Motiv ſind, obwohl ja der Parthenon nicht nur ein Palladion enthielt,

ſondern auch einen Götterſtreit und wilde Centaurenfehden. Aber die Panathenäenproceſſion zeigt, wie man ſich auch in Scenen aus dem Leben von Individualiſirung in gemeſſener Ferne hielt.

Der augenfälligſte Mangel der Winckelmannſchen Theorie iſt, daß der Geſichtspunkt der Linearſchönheit ſich allzu breit in den Vordergrund drängt. Wie ſeine Zeit kennt ſein äſthetiſcher Begriffsapparat nicht die Erfindung, das Erſchaffen von Characteren, ſo gut er dieſe im einzelnen aufzufaſſen und zu ſchildern weiß. Daher fehlt das Hauptcharacteriſticum dieſer großen Kunſtzeit — wie jeder genialen Zeit: die Originalität, die Feſtſtellung göttlicher Typen, und zwar Typen höchſter Ordnung, Typen, in denen eines jeden Ahnen für immer, unverbeſſerlich, ſchlechthin gültige Geſtalt gewann. So lange die Menſchheit das Göttliche im menſchlichen Bilde darſtellen zu können geglaubt hat, haben die Völker und die Jahrhunderte hier gefunden, was ihre Phantaſie nie gefunden hätte, und was ihnen doch all ihres Verlangens nach Gegenwart des Unendlichen Erfüllung ſchien. „Das iſt das Große im Zeus des Phidias, ſagt Dio Chryſoſtomus, daß wer ihn geſchaut, nie ein ander Bild in ſich aufkommen läßt, alſo, daß er erſt Hellas, dann alle Nationen um dieſe Geſtalt verſammelt hat".

§ 133.

Die beiden Grazien.

Dieſe Beſchreibung des hohen Stils würde uns doch wenig befriedigen, wenn der Schriftſteller nicht durch eine Bemerkung des Plinius über die Grazie auf eine Gedankenreihe anderer Ordnung geführt worden wäre. Die Behauptung dieſes Compilators, daß die Grazie durch Apelles und Praxiteles in die Kunſt eingeführt worden ſei, frappirte ihn. „Folglich, wird Jemand ſagen, waren die Werke des Phidias, des Scopas, des Myro, des Polyclet ohne Grazie", ohne das „vernünftig gefällige?" Wirklich nennt er einmal ihren Stil „den hohen Stil ohne Grazie", und meint, „die Urſache des Fehlens der Grazie in den Werken des Phidias und Polyclet liege in der Höhe der Ideen, die ſie gebildet, und in der Strenge ihrer Zeichnung". Aber es widerſtrebte ihm tief, dem Phidias, der Niobe die Grazie abzuſprechen, „die in der Einfalt und Stille der Seele wirkt", die ſeiner Ueberzeugung nach „über die Werke des Alterthums ſich allgemein ergoſſen hatte". Er fragt ſich ob es nicht auch im Alterthum geſchmackloſe Critiker gegeben habe. Die Löſung des Räthſels fand er in der Annahme einer zweifachen Grazie. Er erinnert daran, „daß die Grazien, wie die Muſen, bei den älteſten Griechen nur in zwei Namen verehrt wurden". Zwar paſſen die Stellen, auf die er ſich beruft, nicht ganz; aber der Gedanke, den er daran

knüpft, dünkt uns mehr werth als jene Texte. Was alſo jene Gewährsmänner des Plinius Grazie des Apelles nannten, ſei eine beſondere Grazie, von der man eine andere, die er „hohe Grazie" nennen will, unterſcheiden könne. „Ich habe geſucht, ohne nachtheilig von ſo großen Künſtlern zu urtheilen, einen Unterſchied dieſer Grazie von einer höheren anzugeben". Dem Verſuch, beide Begriffe gegeneinander abzugrenzen, verdanken wir eine der herrlichſten Stellen ſeiner Werke, eine wahre Leuchte der Kunſt (ſ. 1. S. 65).

„Die Grazie des Phidias und ſeiner Zeitgenoſſen iſt wie die himmliſche Venus, von der Harmonie gebildet, beſtändig und unveränderlich. Eine Geſellin aller Götter, ſcheint ſie ſich ſelbſt genugſam und bietet ſich nicht an, ſondern will geſucht werden; ſie iſt zu erhaben, um ſich ſehr ſinnlich zu machen; denn das höchſte hat, wie Plato ſagt, kein Bild. Mit den Weiſen allein unterhält ſie ſich, und dem Pöbel erſcheint ſie ſtörriſch und unfreundlich, ſie verſchließt die Bewegungen der Seele in ſich und nähert ſich der ſeligen Stille der göttlichen Natur, von welcher ſich die großen Künſtler, wie die Alten ſchreiben, ein Bild zu entwerfen ſuchten. Dieſer Grazie opferten die Künſtler des hohen Stils. Mit dem Phidias wirkte ſie in der Bildung des olympiſchen Jupiter, ... ſie wölbte, wie in dem Urbild des Künſtlers, den ſtolzen Bogen ſeiner Augenbraunen mit Liebe, und goß Huld und Gnade aus über den Blick ſeiner Majeſtät. Sie krönte mit ihren Geſchwiſtern und den Göttinnen der Stunden und der Schönheit das Haupt der Juno zu Argos, als ihr Werk woran ſie ſich erkannte, und an welchem ſie dem Polycletus die Hand führte. In der Soſandra des Kalamis lächelte ſie mit Unſchuld und Verborgenheit; ſie verhüllte ſich mit züchtiger Scham in Stirn und Augen, und ſpielte mit ungeſuchter Zierde in dem Wurfe ihrer Kleidung. Durch dieſelbe wagte ſich der Meiſter der Niobe in das Reich unkörperlicher Ideen und erreichte das Geheimniß, die Todesangſt mit der höchſten Schönheit zu vereinigen: er wurde ein Schöpfer reiner Geiſter und himmliſcher Seelen, die keine Begierde der Sinne erwecken, ſondern eine anſchauliche Betrachtung aller Schönheit wirken; denn ſie ſcheinen nicht zur Leidenſchaft gebildet zu ſein, ſondern dieſelbe nur angenommen zu haben".

„Die andere Grazie dagegen — die vornehmſte Eigenſchaft des folgenden Stils — iſt wie die Venus von der Dione geboren, mehr der Malerei unterworfen, eine Tochter der Zeit, und nur im Gefolge der erſten, welche ſie ankündigt für diejenigen, welche der himmliſchen Grazie nicht geweiht ſind (che non sanno i misteri ec.) Dieſe läßt ſich herunter von ihrer Hoheit, und macht ſich mit Mildigkeit, ohne Erniedrigung denen, die ein Auge auf dieſelbe werfen, theilhaftig: ſie iſt nicht begierig zu gefallen, ſondern nicht unerkannt zu bleiben. Die Künſtler des ſchönen Stils geſellten mit der erſten und höchſten Grazie die zweite, und ſowie Homers Juno den Gürtel

der Venus nahm, um dem Jupiter gefälliger und liebenswürdiger zu erſcheinen, ſo ſuchten dieſe Meiſter die hohe Schönheit mit einem ſinnlichen Reiz zu begleiten, und die Großheit durch eine zuvorkommende Gefälligkeit gleichſam geſelliger zu machen". —

Dieſer von Winckelmann erfundene Begriff der hohen oder ſtrengen Grazie klang ſeiner Zeit ſehr fremd, denn ſie räucherte einer ganz anderen Grazie; vielen ſchien ſie ein Widerſpruch im Beiſatz. Voltaire z. B. war es ſelbſtverſtändlich: le sérieux n'est jamais gracieux; il n'attire point; il approche trop du sevère qui rebute. Mengs erklärt ſich in dieſem Punkt aufs ſchärfſte gegen ſeinen Freund. „Er nenne die Zeichnung Leonardo's, Andrea's, Guido's, Albano's ſchön, die des Correggio graziös; das Auſtere aber vertrage ſich nur mit dem erhabenen, höchſtens mit dem ſchönen Stil, gar nicht mit dem ſüßen und anmuthigen, da Strenge und Anmuth ſich ſchnurſtraks entgegenlägen". Winckelmann hatte zuerſt wieder einen Reiz geahnt, der gewaltiger iſt als der Reiz der ſüßen Blicke und der Wellenlinien des „Malers der Grazie"*).

Je mehr man kennen lernt von jener großen Zeit und an ihr ſeine Begriffe verbeſſert, um ſo klarer ſieht man auch, daß in den angeführten Worten der Character der Kunſt höchſter Ordnung gegenüber aller Kunſt zweiter Ordnung verzeichnet iſt, — der Kunſt die ſich an die edlen Elemente menſchlicher Natur wendet, an ihre Fähigkeit, Erhebung in dem zu finden, was ſie zu demüthigen ſcheint.

Zeus, Here, Pallas, ausgeführt in der geiſterhaften Größe und Pracht der Goldelfenbeinkunſt — und für dieſe gedacht —, ſie verſinnlichten das Göttliche in ſeiner Ruhe, Erhabenheit, Ueberweltlichkeit, wo es uns des Gefühls ſeiner Gegenwart theilhaftig macht, indem es uns in den Staub der Endlichkeit niederwirft. — Die Kunſt kann das Göttliche auch mittelſt der Seelenſprache darſtellen, durch den Ausdruck jenes höheren Lebens, jenes geſteigerten Zuſtands, der Plato ein gottverhängter ſchien, mochten es nun die Muſen ſein, oder Eros, oder der Orakel- und Sühngott, oder Dionyſos, die ihn geſandt. Letzteres war der Weg der folgenden Zeit.

Aber die Selbſtgenugſamkeit, die ſich nicht anbietet, ſondern aufgeſucht werden will, die zu erhaben iſt um ſich ſehr ſinnlich zu machen und der ſeligen Stille göttlicher Natur ſich nähert, unwandelbar wie die Himmelsharmonie, die ungeſuchte Zier, das Lächeln mit Unſchuld und Verborgenheit, die Geſtalten die kein Sinnenfeuer entfachen und nicht zur Leidenſchaft be-

*) Den Alten war der Begriff nicht ganz fremd. Coeli nempe chorum sideribus comptum et coronatum suda tempestate visimus, pictis noctibus severa gratia, torvo decore; suscipientes in hoc perfectissimo mundi, ut ait Ennius, clypeo, miris fulgoribus variata caelamina. Apul. de Deo Soer.

stimmt scheinen — nie sind Worte dem Geheimniß so nahe getreten, haben das Unaussprechliche einer Kunst fast verrathen, — die nichts zu wollen scheint und alles kann; die dahinauf sich verstieg, wo der Gedanke selbst nicht hinreicht, und was sie dort sah, mit solcher Machtvollkommenheit des Geistes und der Hand in die Körperwelt herabholte; die jungfräulich rein war, und gegen deren männlich-meisterliches Verwalten der Geheimnisse der Sinnen- und Geisterwelt alle Nachgebornen unmündig scheinen; die durch nichts den Sinnen entgegenkommt, und doch ein Unendliches uns sinnlich nahe bringt, fühlbar macht.

Als sie diese Worte vernahm, fing die Kunst an inne zu werden, daß sie gefallen, daß die Gnade von ihr gewichen war. So ist der Seele zu Muthe (nach der alten Sage), wenn ihr ein himmlischer Magier (der sich aus unendlich fernen Regionen zu ihr herabbemüht) das Bild ihres verlorenen, ja vergessenen Vaterlands weist, Gestalten voll Majestät und Reinheit und Schöne in lichten Bildern vorspiegelt, einst ihre Gespielinnen; ein Anblick, der in einem Moment das Wunder der Reinigung, neuen Lebens, der Heimkehr vollbringt.

§ 134.

Der schöne Stil.

Nach solchen Worten sollte man denken, daß des Autors Geschmack und Neigung ganz in der Richtung des hohen Stils liege. Aber wenn wir ihn nun von den Werken des schönen Stils sprechen hören, so zeigt sich die Macht der Gegenwart, die gewaltiger ist als die Ahnung des Entfernten, Entschwundenen, wenn auch Größeren. Im Reich der Gedanken mag er auf Seite der hohen Grazie gestanden haben, den Zauber geliebter Nähe hatte der schöne Stil für sich. Und es war nicht bloß das Helldunkel der Ahnung gegenüber der Tageshelle der Gegenwart. „Wenn man Winckelmanns Kunsturtheile miteinander vergleicht (bemerkt A. W. Schlegel), so fällt in die Augen daß, wiewohl er mit Verehrung von dem hohen und strengen Stil redet, seine Neigung entschieden auf gefällige Ausbildung ging. Wie wenig sagt er von dem Kopf der Ludovisischen Juno, von der Niobe, und mit welcher Liebe verweilt er beim Sturz des Hercules, bei dem vaticanischen Apollo, lauter Werken des gelehrten und zierlichen Stils, worunter nichts aus der Zeit vor Alexander dem Großen herstammt".

„Von dem schönen (oder fließenden) Stil kann man mit mehr Zuverlässigkeit reden als von dem hohen Stil: denn einige von den schönsten Figuren des Alterthums sind ohne Zweifel in der Zeit, in welcher dieser Stil blühte, gemacht, und viele andere, von denen dieses nicht zu beweisen ist,

ſind wenigſtens Nachahmungen von jenen". Dieſer Stil „hebt ſich an von Praxiteles und erlangt ſeinen höchſten Glanz durch den Apelles und Lyſipp." Letzterer ſoll denn endlich der Wellenlinie, wie wir ſchon hörten, zum völligen Sieg verholfen haben.

Nun wird man zwar zweifeln können, ob wirklich die undulirenden Formen (z. B. des vaticaniſchen „Antinous"-Hermes) der Natur ſowohl wie der Schönheit mehr gemäß ſind als die mit Flächen und Winkeln (wie an dem ſogenannten Doryphoros). Doch iſt zuzugeben, daß jene ſanften Linien z. B. einer weich angelehnten Satyrfigur nach Praxiteles oder eines Sauroctonos, von unausſprechlichem Reiz umfloſſen ſind; und ebenſo, daß jene ſtärker anſchwellenden Wallungen an einem Schaber in Braccio nuovo im herrlichſten Einklang ſtehen mit dem Ausdruck raſcher Action, athletiſcher Spannkraft der Muskeln.

Freilich wurden hier, wie bei dem älteren Stil, ſehr verſchiedene Schulen und Meiſter unter einen Begriff gebracht, der, wenn er für alle paſſen ſollte, ſehr vag ſein müßte. Die Kunſt des Praxiteles iſt nach Form und Geiſt grundverſchieden von der des Lyſipp; der Laocoon kommt wieder aus einer anderen Sphäre; am Apollo und Torſo iſt ſchon der Geſchmack der Kaiſerzeit zu ſpüren.

Am beſten paßt das Bild der zweiten Grazie wohl auf die zweite attiſche Schule, in der die Kunſt mit Vorliebe das Gebiet des Empfindungslebens betrat; tragiſche und komiſche Affecte, begeiſterte und ſentimentale Zuſtände zu tonangebenden Motiven machte, welche ſelbſt die Wahl der Formen beſtimmten. „Das Mannichfaltige, erinnert Winckelmann, und die mehrere Verſchiedenheit des Ausdrucks that der Harmonie und der Großheit in dem ſchönen Stil keinen Eintrag: die Seele äußerte ſich nur wie unter einer ſtillen Fläche des Waſſers, und trat niemals mit Ungeſtüm hervor. In Vorſtellung des Leidens bleibt die größte Pein verſchloſſen. Die Kunſt philoſophirte mit den Leidenſchaften".

Unläugbar ſind die reizvollſten Schöpfungen die von der „gefälligen Grazie" inſpirirten. Ihre Gebilde rühren uns unmittelbarer, lebhafter — erſchütternder oder ſchmelzender. Jene der hohen Grazie ſind dem profanen Sinn verſchloſſen, ſie fordern eine Spontaneität der Erhebung; dieſe verlangen nur Empfänglichkeit, Saiten, die in Mitſchwingungen verſetzt werden können. Doch iſt die Wärme, die ſie ausſtrahlen, keineswegs die Glut der Sinne und der Leidenſchaft, oder nur in der Verklärung der Poeſie, geläutert zum reinſten Duft, Pſyche. Die Empfindung hat jene Jugendlichkeit, deren Genius uns erſcheint im Eros des Praxiteles, noch unvergröbert und unbeſchwert durch die zunehmende Materialität der folgenden Jahre. „Die Freude ſchwebt wie eine ſanfte Luft, die kaum die Blätter rührt, auf dem Geſicht

einer Leucothea". Es iſt der herrliche Bacchuskopf im Saal des ſterbenden Fechters gemeint, jenes Bild unendlicher Genußfähigkeit, aber im Zuſtand geſättigter Ruhe, wo die ſtürmiſcheren Wallungen der Freude nur noch ſanft in der Phantaſie nachzittern.

Dieſe gefällige Grazie wurde nach Winckelmann zuerſt in der Malerei erzeugt und durch dieſe der Bildhauerkunſt mitgetheilt. „Parrhaſius der Maler iſt durch dieſelbe unſterblich, und der erſte, dem ſie ſich geoffenbart hat. Es iſt merkwürdig, daß der Vater dieſer Grazie und Apelles, welcher ſich dieſelbe völlig eigen gemacht, unter dem wollüſtigen joniſchen Himmel und in dem Lande geboren waren, wo der Vater der Dichter einige hundert Jahre vorher mit der höchſten Grazie begabt worden war. Mit einer zärtlichen Empfindung begabt, die ein ſolcher Himmel einflößt .... kam Parrhaſius nach Athen und wurde ein Freund des Weiſen, des Lehrers der Grazie, welcher dieſelbe dem Plato und Xenophon entdeckte. Er war der erſte, welcher den Figurenköpfen, die vor ihm eine harte und ſtrenge Miene hatten, ein heiteres Weſen und die Grazie nebſt mehrer Zierlichkeit in den Haaren gab, und ſein größter Vorzug beſtand in dem ſchönen Umriß, in deſſen Rundung, in Licht und Schatten". —

Beide Arten der Grazie ſind nur idealen und hohen Schönheiten eigen; obwohl die Grazie ſich auch über Geſtalten ergoſſen hat, die nicht die vollkommene Idee der Schönheit haben, um, was dieſer abgeht, durch ihren Einfluß zu erſetzen. Dieſe iſt die niedrigere Grazie, die vornehmlich Kindern eigen iſt, als an welchen die Formen, die die Schönheit bildet, noch nicht völlig ausgeführt ſind, und die alſo jener Grazie nicht fähig ſein können. Wohl erſt die Nachfolger haben, da ſie die Zärtlichkeit und Gefälligkeit geſucht, auch die kindliche Natur einen Vorwurf ihrer Kunſt ſein laſſen. Man könnte dieſe die komiſche, ſowie jene die tragiſche und epiſche nennen. Die komiſche Grazie (grazia correggesca) iſt in den Köpfen von Faunen und Bachanten ausgedrückt durch ein freudiges Lächeln, wodurch die Winkel des Mundes in die Höhe gezogen werden; und da wo dieſe Fröhlichkeit ſich durch ſolche Züge bezeichnet findet, hat allezeit die Bildung ein gemeines geſenktes Profil, oder eine vertiefte Naſe". Winckelmann hielt den borgheſiſchen Sauroctonos für würdig das Original des Praxiteles zu ſein, und glaubte in den Ringern zu Florenz das Symplegma der Kephiſſodor oder Heliodor zu ſehen. —

Dieſe Gegenüberſtellung des hohen und ſchönen Stils erinnert an mancherlei Parallelen aus der neueren Kunſt (vgl. § 108), noch mehr aus griechiſcher Dichtung. So unterſchied der Rhetor Dionyſius einen herben (αὐστηρός), einen blühenden und einen mittleren Stil. Der herbe der Pindar, Aeſchylus, Thucydides habe eine ſtolze (αὐθαδές) Schönheit, Kraft

und Würde, ſchroff hingeſetzte Kernworte ohne Sorge für Verbindung, Harmonie und das aeuſtiſch Gefällige; gehemmte Bewegung, Hang zum Alterthümlichen. Wogegen der elegante Stil der Heſiod, Sappho, Anacreon, Simonides und Euripides die Herbe und Kühnheit ſcheut, dagegen den Fluß wohlklingender, glatter Worte, Harmonie und Abgemeſſenheit der Periode liebt. Der mittlere der Homer, Herodot, Sophocles, Demoſthenes, Democrit und Plato vereinigt das beſte aus beiden, er iſt, eben ſeiner Vollkommenheit wegen, ſchwer zu characteriſiren, ja zu benennen; er erſcheint characterlos, weil er nicht einſeitig iſt.

Allein unter allen ſolchen Analogien iſt keine, die nicht, bei mancher frappanten Uebereinſtimmung der Characteriſtica, ganz unpaſſende Züge hineinbrächte, keine kann Winckelmann die völlige Originalität ſtreitig machen. —

Von der vierten und letzten Periode iſt wenig zu ſagen. Bloßer Verfall ohne Erfindung neuer Darſtellungsformen, wenn auch untergeordneter, giebt keinen Stil. Winckelmann kann wohl ein Nachlaſſen, faſt Erlöſchen der ſchaffenden Kraft aufzeigen, aber keine falſche Manier, keine Veränderung der Grundſätze und des Geſchmacks, kein Entſchwinden der Technik und der Formenkenntniß. Die Kunſt bricht faſt mit einem mal zuſammen, aber bis dahin zeigt ſie ſich, wenn auch in immer vereinzelteren Leiſtungen, auf ihrer Höhe. Die moderne Plaſtik könnte man inſofern als Fortſetzung der alten betrachten, als ſie für den Weg abwärts mit allen ſeinen Stationen manierirter Stilarten uns die Exempel liefert. Wogegen nach unſerem Geſchichtſchreiber „dem Alterthum bis zum Falle der Kunſt der Ruhm eigen blieb, daß es ſich ſeiner Größe bewußt geblieben: der Geiſt ihrer Väter war nicht gänzlich von ihnen gewichen, und auch mittelmäßige Werke der letzten Zeit ſind noch nach den Grundſätzen der großen Meiſter gearbeitet. Die Köpfe haben den allgemeinen Begriff von der alten Schönheit behalten, und im Stande, Handlung und Anzuge der Figuren offenbart ſich immer die Spur einer reinen Wahrheit und Einfalt. Die gezierte Zierlichkeit, eine erzwungene und übelverſtandene Grazie, die übertriebene und verdrehte Gelenkſamkeit, wovon auch die beſten Werke neuerer Bildhauer ihr Theil haben, hat die Sinne der Alten niemals geblendet".

Er leitet den Verfall der Kunſt aus ihrer ſchlechthinigen Vollendung nach Inhalt und Form ab, die keinen anderen Weg als den der Nachahmung und des Eclecticismus übrig ließ. „Die Nachahmung aber ſchränkt den Geiſt ein; was man verzweifelt zu übertreffen, wird man auch nicht erreichen". So kommt Winckelmann hier auf Begriffe, die er bei den früheren Epochen nicht verwandt hatte: Erfindung, perſönliche Urſachen.

§ 135.

Von der Malerei der Alten.

Im Capitel von der Griechen Kunst steht auch ein Stück (das fünfte) unter obigem Titel. Das Werk würde wenig verloren haben, wenn dieses Stück weggeblieben wäre; es war nicht nur überhaupt unbedeutend, sondern auch mit Makeln behaftet, die, als sie später offenbar wurden, fast im Stande waren, ihm die Freude an dem ganzen Buch zu vergällen. Schon in der Dresdener Schrift hatte ein Abschnitt über die Malerei gestanden, welcher als der am wenigsten glückliche unter allen betrachtet werden konnte. Es schien geschrieben zu stehn, daß hier eine zweite vermehrte Auflage jener lahmen Episode folgen sollte.

Hatten die Junius mit Stellensammlungen der Pictura veterum Folianten gefüllt, „an welchen die Kunst geringen Antheil hatte": so wollte nun Winckelmann auch hier sich ganz auf Angeschautes gründen. Die Zeit schien gekommen. Freilich wird uns die hellenische Malerei in den herculanischen Wandgemälden durch späte Decorationsmaler übermittelt: es sind nur die letzten schwachen Wellenkreise der einst von gewaltigen Meistern erregten Gewässer. Aber da hieß es eben kunsthistorische Phantasie zeigen, in Copien zehnter Hand Grundlinien jener untergegangenen Originale ahnen.

Etwas der Art scheint ihm einmal vorgeschwebt zu haben. „Von der Malerei der Alten können wir zu unsern Zeiten mit mehr Kenntniß und Unterricht als vorher geschehen konnte, urtheilen und sprechen, nach viel hundert im alten Herculano entdeckten Gemälden. Bei dem allen müssen wir beständig .... von dem was dem Augenschein nach nicht anders als mittelmäßig hat sein können, auf das Schönste schließen, und uns glücklich schätzen, wie nach einem erlittenen Schiffbruch, einzelne Blätter zusammenzulesen". Nach einigen meist bekannten Notizen über die in Rom seit einem Jahrhundert aufbewahrten Gemälde kommt er auch wirklich auf die herculanischen zu sprechen, aber nur um uns die auf seinen beiden Reisen gesammelten Notizen aufzutischen. Der detaillirten und trockenen Beschreibung des Inhalts (nicht der Kunst) der 1761 gefundenen schönen Tafeln hat er einen so unverhältnißmäßigen Platz eingeräumt, weil er ein Beispiel geben will für die Regel, „man solle schreiben, oder nicht, was wir wünschten, daß die Alten geschrieben oder nicht geschrieben hätten"; d. h. so, daß der Leser von den Werken eine anschauliche, brauchbare Vorstellung bekommt. Doch wollte er wohl nur durch brühwarme Mittheilung dieses „Neuesten" dem Stück die Würze der palpitante attualità geben. Sonst aber hat er, weit entfernt durch Schlüsse, die er auf jenen Gemäldeschatz gebaut, zu Vermuthungen über

die große Vergangenheit der Malerei aufzusteigen, nicht einmal für jene spätere Kunst eine vollständige Characteristik in Angriff genommen.

So sinkt also hier die Haltung seiner Historie merklich. Zu dem Thema stehen solche Verzeichnisse und Miscellen in keinem Verhältniß. Spricht der Geschichtschreiber der alten Kunst so über die Malerei der Griechen? Nirgends ist die Ungleichheit des Werks auffälliger, überhaupt giebt es wenig Bücher, die aus Fäden so verschiedener Qualität gewebt sind. Das Stück „vom Wesen der Kunst" z. B. war wie ein massiver Prachtbau für Jahrhunderte; dieses hier ist erst ein Vorrath von Balken, Ziegeln und Spreu zu einem Zukunftsbau von zweifelhafter Zeit und Gestalt. Dort ein Ganzes von Wahrheiten und Geheimnissen des größten Kunstalters der Welt: hier einige Novitäten der Scavi.

Das schlimmste aber waren die Nachrichten von den so eben in Rom aufgetauchten, die herculanischen noch verdunkelnden antiken Gemälden, deren eines Mengs und die andern Casanova fabricirt hatte. Vom Ganymed stand geschrieben, „daß desgleichen niemals noch bisher gesehen worden", daß der Knabe „ohne Zweifel eine der allerschönsten Figuren sei, die aus dem Alterthum übrig sind"; die von Casanova scheinen ihm „aus der Kleidung" die ältesten von allen alten Gemälden zu sein. Er erzählt des breiteren die ihm aufgebundene Geschichte von ihrem Entdecker, „dem Ritter Diel von Marsigny aus der Normandie, weiland Lieutenant von den Garde Grenadiers des Königs in Frankreich, der sie heimlich von der Mauer abnehmen ließ und diesen seltenen Schatz in vielen Stücken nach Rom brachte. . . Er starb schleunig im August 1761, ohne jemandem von seinen Bekannten den Ort der Entdeckung eröffnet zu haben, welcher noch itzo, da ich dieß schreibe (April 1762) unbekannt ist . . . Man fand eine Quittung von 3500 Scudi, daß derselbe aus eben dem Ort drei andere Gemälde weggeholt" u. s. w. Zwei Stiche nach den beiden ersten, drei Tänzerinnen und drei Töchter des Cecrops, die sich vor Pallas wegen ihrer Neugier entschuldigen, zieren den Anfang des fünften Stücks: das Quarto des Buchs reicht kaum für die Platten. Er hatte „sich das Geld vom Munde abgezogen", um seinem Werke diesen seltsamen Zierath zuzuwenden, — ein Denkmal, solange seine Kunstgeschichte existirt, wie er einst auf diesen welschen Klippen festfuhr.

Und doch konnte er sich aufgefordert fühlen, in diesem Punkte Vorsicht zu gebrauchen, da er einige Jahre vorher einen freilich sehr plumpen Betrug dieser Art selbst mit zuerst erkannt hatte. In der Mitte der 50er war ein mittelmäßiger Venezianer Maler Joseph Guerra († 1761) (le plus fameux faussaire de nos jours nennt ihn Paciandi) mit alten Gemälden aufgetreten, er hatte nicht nur den Engländern und Deutschen, (z. B. der Markgräfin von Bayreuth vier), sondern auch dem Pater Centueci für das Kircherſche

Muſeum eine ganze Anzahl (40) derſelben verkauft; dieſe letzten ſind wunderbarer Weiſe zum Theil noch heute dort zu ſehen. Als Winckelmann nach Rom kam, waren dieſe Jeſuitengemälde ein gewöhnliches Thema antiquariſcher Unterhaltungen. Sie waren aber offenbar nicht bloß ohne irgend welche Bekanntſchaft mit alten Gemälden, ſondern auch ohne einen Gedanken an Betrug gemacht worden; nach Fea ſind es Decorationsbilder aus dem ſechzehnten Jahrhundert, die Guerra von einer erlittenen Ueberweißung gereinigt hatte. Der verwundete Epaminondas, „eine lange abgezehrte Figur im Stil des Giotto", wird von Soldaten in eiſernen Rüſtungen aus der Schlacht getragen; überhaupt ſind die Figuren ſpillenmäßig langgezogen. Bei einem Thiergefecht ſtützt ſich der zuſehende Kaiſer auf den Knopf ſeines bloßen Degens. Contucci, der dieſe ſeine Kleinode nur aus beſonderer Gefälligkeit zeigte, behauptete, ſie ſeien von Sicilien, ja von Palmyra hergebracht worden. Paciaudi erzählte Winckelmann, ſein Meiſter Apoſtolo Zeno habe ſolche Fälſchungen eines zu ſeiner Zeit berühmten Venezianers, Pietro Fondi, beſonders in Baſen, benutzt, um ſeine Schüler an die Unterſcheidung des Antiken und Modernen zu gewöhnen. Baldani zuckte die Achſeln: „ich weiß nicht was ich Ihnen ſagen ſoll; zuweilen muß man aufs Wort glauben und nicht gar zu tief die Alterthümer und die Geheimniſſe der Jeſuiten unterſuchen wollen". Winckelmann kam durch die Bekanntmachung dieſes Betrugs etwas mit dem Collegio Romano auseinander.

Guerra, durch ſeinen Erfolg aufgeregt, verſuchte nun ſelbſt falſche Frescobilder zu produciren, wobei er die inzwiſchen veröffentlichten herculaniſchen, z. B. den Chiron, genau nachahmte. Es verbreitete ſich das Gerücht, dieſe Bilder ſeien aus Herculaneum geſtohlen; man hatte deren nach Neapel geſchickt; in Neapel arbeiteten zwei Genueſer Brocanteurs mit Hülfe des Goldſchmieds Gropaleſi in dieſem Fach, ganze Sendungen gingen nach Frankreich, und der neapelſche Hof beauftragte (Ende 1757) ſeinen römiſchen Geſandten mit Unterſuchung der Sache. Der Duca di Ceriſano erhielt Weiſung, die Gemälde anzukaufen (er bot hundert Scudi für vier) und ſich von Guerra eine Erklärung über ſeine Fälſchung zu verſchaffen, damit der Betrug veröffentlicht werden könne. Carl III wollte nicht, daß Jemand glaube, es ſeien irgendwo anders als bei ihm Gemälde aus Ercolano, und ebenſowenig daß, wie Guerra behauptete, beſſere alte Gemälde als jene exiſtirten. Der Geſandte hätte am liebſten den Maler verhaften laſſen, dazu aber konnte er die Zuſtimmung des Staatsſecretärs nicht erhalten; doch bekannte Guerra ſeine Urheberſchaft und erbot ſich ein neues Bild nach einem ihm aufgegebenen Sujet zu liefern; auch übergab er ſeine drei Imitationen Archinto. Ceriſano verlangte nun bei jener Operation einige Sachverſtändige als Zeugen, unter dem Vorwand, man wünſche Guerra's Befähigung zur Reſtauration

und Firniſſung der neapelſchen Gemälde, die ſehr gelitten hatten, zu prüfen, aber dieß verweigerte Guerra, weil er dann ſein techniſches Geheimniß verrathen würde. (Er verſtand den Ueberzug (tartre) nachzumachen, mit dem die Gemälde ſich unter der Erde bedeckten, und die Farben durch Schmergelpulver zu fixiren). Nicht einmal der Kauf der Gemälde kam zu Stande, weil Archinto die Geheimhaltung des Betrugs wünſchte, damit Guerra, der hiervon lebe, keinen Schaden habe! Der König von Neapel verlangte, daß in des letzteren Quittung ſtehe, da esso dipinti con particular segreto ad effetto di fargli apparire antichi, während die Römer beſtanden auf: e. p. s., essendosi ingegnato quanto ha potuto d'imitare l'antico; worüber Cerisano ſchreibt, er faſſe nicht, wie man eine ſolche Gaunerei vertheidigen und verbergen wolle colle protezioni Eñe. Und ſo verlief dieſe Sache im Sande. Noch im Jahre 1760 kaufte ein Engländer ſolche Gemälde für 600 Scudi.

Alſo, war es denn mit Winckelmanns Kennerſchaft wirklich ſo beſtellt, wie ſein alter Freund Heineken eben aus dieſem ſeinem Unglück folgerte? Waren ſeine Merkmale, ſeine Criterien des Antiken ſo unvollſtändig, ſo vag? Hier waren Werke von Leuten, die er täglich den Pinſel führen ſah, gemacht in der Abſicht zu täuſchen, alſo gewiß ohne jeden Antheil, ich will nicht ſagen des Genies, ſondern künſtleriſchen Ernſtes. Genügte alſo ein gradliniges Profil, einige archaiſtiſchen Reliefs nachgepinſelte Falten, und eine mit Hülfe eines beleſenen Abate aufgetriebene Mythe, um ihn in claſſiſches Entzücken zu verſetzen? Aber wer kennt nicht die Macht des Vorurtheils in ſolchen Urtheilen! . . .

Wenn ihn diesmal das warnende Dämonium im Stich ließ, ſo war darin eine Nemeſis. Er der die Ehre und den Stolz der neuern Kunſt, die italieniſche Malerei, ſo gern meiſterte, und Sündenregiſter derſelben ſchrieb, ſollte nun ſelbſt einmal als armer Sünder daſtehen.

§ 136.

Von der Kunſt nach den äußeren Umſtänden der Zeit.

Der zweite und kürzere Haupttheil der Kunſtgeſchichte, die „Geſchichte im engeren Verſtand", wurde erſt niedergeſchrieben, als das Manuſcript des erſten Theils ſchon nach Deutſchland abgegangen war. Dieſer Theil iſt von ungleich geringerem Gehalt als der erſte, von leichterer Arbeit, ärmer an Originalgedanken, und durch manche Irrthümer entſtellt. Von den hiſtoriſchen Ideen, welche ſchon im ſyſtematiſchen Theil vollſtändig mitgetheilt worden waren, ſollte hier die Ausführung und der Beweis geliefert werden. Großen wiſſenſchaftlichen Werth kann man dem Grundgedanken dieſes Theils nicht beilegen. Dieſe „äußeren Umſtände" haben für die Kunſtgeſchichte nicht die

Bedeutung, daß man ihnen die Hälfte eines Geſchichtswerks widmen ſollte. Alle Potenzen des Culturlebens, ideale und reale, Handel und Poeſie, Naturwiſſenſchaft und Religion, Staat und Philoſophie ſtehn in Wechſelwirkung, für jede kann man leicht Analogien wie Bedingungen in allen andern finden; aber während jede aus dem ganzen Körper Leben zieht, hat ſie auch ihr eignes Leben, und an dieſes hat ſich ihre Specialgeſchichte zu halten. Der Meiſter bleibt fein ſäuberlich bei der Sache und ihrem innern Zuſammenhang, der Dilettant ſchweift in deren Beziehungen zu andern hin und her und glaubt in ſehr wohlfeilen Parallelen Aufſchlüſſe über ſie zu finden.

So wollte Winckelmann alſo hier die Jahrhunderte der griechiſch-römiſchen Geſchichte durchmeſſen, um den Urſachen des Steigens und Sinkens der Kunſt, ſoweit ſie außerhalb der Kunſt liegen, auf die Spur zu kommen; den Hintergrund, den Boden, die oft ſtürmiſch und von ganz anderen Geiſtern bewegte Umgebung wollte er zeichnen, in welcher die ſtillen, meiſt einer ſehr verſchiedenen Welt angehörigen Bilder der Kunſt ſtehen. Freilich waren des Verfaſſers Studien in dieſem Felde nie ſo tief gegangen, um geſchichtliche Gemälde der Zeiten herzuſtellen; bei Studien aber, die man ad hoc, und aus Quellen wie A. G. Baumgartens allgemeiner Welthiſtorie macht, wird man nicht anders können, als die Geſchichte wohl oder übel für ſeine Ideen zurechtzurücken. Dieſe Schilderung iſt längſt veraltet, nur einzelne Stellen haben noch Intereſſe; ſie ſind im nachfolgenden wiedergegeben.

Auch der Ton ſteht hier von Anfang niedriger. „Die Kunſt hängt noch mehr als die Wiſſenſchaft von der Zeit und ihren Veränderungen ab; ſie wird durch den Ueberfluß und vielmals durch die Eitelkeit genährt und erhalten.“ Dieß wäre der alte Gemeinplatz, daß Friede und Luxus die Künſte nähren; und ſo ſcheint denn auch wirklich faſt jeder Friedensſchluß ein Signal zu ſein für die Künſtler, in anſehnlichen Gruppen hervorzutreten, während jeder Krieg als empfindlicher Schlag ſie lähmt. Doch zeigt ſich weiterhin, daß neben dieſen wechſelnden Einflüſſen auf das äußere Gedeihen der Kunſt, eine innere, geiſtige Urſache mit im Spiel iſt: die Freiheit; dieſe iſt es, durch welche die Kunſt allezeit emporgebracht wurde.

Dieſe Freiheit hatte nun in Griechenland allezeit ihren Sitz, auch neben dem Thron der Könige, die väterlich regierten; und ſelbſt in jener „betrübten“ Zeit, als, nach der 50ſten Olympiade, ſiebzig Jahre lang Griechenland von verſchiedenen Tyrannen (wenn auch humanen, die Geſetze reſpectirenden) überwältigt wurde, gab es ſoviel Freiheit, als die Kunſt nöthig hatte. „Die Statuen der Sieger in den großen Spielen, mit welchen Elis auch ſchon vor dem Flor der Kunſt angefüllt war, ſtellten ſoviel Vertheidiger der Freiheit vor: die Tyrannen mußten dem Verdienſt das anerkannte Recht widerfahren

lassen, und der Künstler konnte zu allen Zeiten sein Werk vor den Augen des ganzen Volks aufstellen". —

Als aber die Tyrannen in Griechenland „vertilget", „die Söhne des Pisistratus verjagt und ermordet waren", „um eben die Zeit, da Brutus sein Vaterland befreite": erhoben die Griechen ihr Haupt mehr als jemals, und es kam ein neuer Geist in diese Nation. Durch den Sieg bei Marathon, „welcher wunderbar in aller Geschichte bleibt", erhob sich Athen über alle Städte und wurde durch Ansehen und Macht der vornehmste Sitz der Künste und Wissenschaften, also daß „die Kunst mit Athen immer einerlei Schicksal gehabt und ihre Aufnahme vorzüglich von dem Wohlstande dieser Stadt abgehangen hat".

Dem Nationalkriege folgten die merkwürdigsten fünfzig Jahre Griechenlands. „Ein Grund zur Größe war gelegt, auf dem ein dauerhaftes und prächtiges Gebäude konnte aufgeführt werden: die Weisen und Dichter legten die erste Hand an dasselbe, die Künstler endigten es, und die Geschichte führt uns durch ein prächtiges Portal zu demselben... Alle Kräfte schienen in Bewegung zu kommen, und die großen Gaben dieser Nation fingen an sich mehr als jemals zu zeigen. Die außerordentlichen Menschen und großen Geister, welche sich von Anfang der großen Bewegung in Griechenland gebildet hatten, kamen jetzt alle mit einmal hervor. Herodot las seine Geschichte zu Elis allen Griechen vor, Aeschylus trat mit den ersten regelmäßigen Tragödien im erhabenen Stil ans Licht, man fing an, die Gedichte des Homerus abzusingen, die ersten Comödien wurden durch Epicharmus aufgeführt, Simonides der erste Dichter in Elegien gehörte unter die Erfinder dieser großen Zeit, Gorgias gab der Redekunst die Gestalt einer Wissenschaft, in Athen wurden zu Socrates Zeit durch Antiphon die ersten gerichtlichen Reden schriftlich aufgesetzt, ja die Weisheit selbst ward dort zuerst öffentlich durch Anaxagoras gelehrt: das waren die großen Vorbereitungen zur Vollkommenheit der Kunst, zu welcher sie nunmehr mit mächtigen Schritten ging".

Die Jahre des Pericles waren die glückseligste Zeit für sie, ihr goldnes Zeitalter, die Epoche des Phidias und Parrhasius, — wo die Eintracht arbeiten half, und das entschiedene Verdienst eines jeden die Eifersucht entkräftete. Das Unglück selbst mußte zur Beförderung der Kunst dienen, und die Verheerung und Zerstörung der Stadt gab den Künstlern Gelegenheit, sich gleich anderen großen Männern zu zeigen. Und die Wirkungen dieser der Kunst heiligen Zeit dauerten noch fort während jenes Kriegs, der zur gänzlichen Entkräftung der Nation führte und mit dem Verlust der Freiheit endigte; denn in seiner ersten Olympiade blühten die Meister des hohen Stils, Polyklet, Myro, Scopas, Pythagoras, Alcamenes. Und als Thrasybul der Erretter des Vaterlands von den Trangsalen der dreißig Tyrannen wurde,

erwachte die Kunst von neuem, und die Schüler der großen Meister zeigten sich: Canachus, Naucydes, Tiomed, Patroclus. —

Das letzte Alter der großen Leute in Griechenland fing an, als Epaminondas, der größte Mann aller Griechen, sein Vaterland Theben mächtig machte: Xenophon und Plato waren in ihren besten Jahren, und Demosthenes trat nach ihnen auf und redete unüberwindlich für sein Vaterland. Damals blühte Praxiteles, und eine Zeit nach ihm erschien Lysipp. Die besten dieser Dichter und Künstler waren noch von dem Stamm, welcher in dem Grunde der stolzen Freiheit gepflanzt war, entsprossen. Der Geist der Kunst war freilich ein anderer: Griechenland schmeckte die Süßigkeit der Freiheit ohne Bitterkeit, in einiger Erniedrigung, aber in Eintracht; und die fast erloschene Eifersucht, welche sie entkräftet hatte, ließ ihnen, wie wenn ihre Wuth in der Liebe aufhört, eine stolze Erinnerung der vormaligen Größe und die Ruhe übrig. Denn die Macedonier, die Feinde ihrer Freiheit, — aus deren Lande man ehemals nicht einmal einen nützen Leibeigenen haben konnte — hatten sich zwar über sie erhoben, begnügten sich aber, der Freiheit nur die Waffen genommen zu haben, und suchten fern von ihnen Abenteuer und andere Reiche. In dieser Ruhe überließen sich die Griechen ihrer natürlichen Neigung zum Müßiggang und zu Lustbarkeiten: und Sparta selbst ging von seiner Strenge ab: der Müßiggang füllte die Schulen der Philosophen, die Lustbarkeiten beschäftigten Dichter und Künstler, und diese suchten nach dem Geschmack ihrer Zeit das Sanfte und Gefällige, da die Nation in der Weichlichkeit ihren Sinnen zu schmeicheln suchte. Die Sitten beförderten die letzte Feinheit und den aufs höchste getriebenen Geist in den Werken des Witzes und der Kunst. —

Aber seit Alexanders Tod, in den Empörungen und blutigen Kriegen der Diadochenzeit, wurde der Horizont der Kunst nie wieder heiter. Da sie, die das Leben von der Freiheit erhalten, mit deren Verlust sinken und fallen mußte, so wird ihr Flor gewiß nicht länger als bis nach Alexanders Tod gedauert haben. Freilich wurde sie nach Africa und Asien gerufen, durch Ptolemäer und Seleuciden: aber unter einem ihr fremden Himmel wird sie schwerlich Wurzel gefaßt haben, und unter der Hofpracht mußte sie viel von ihrer Größe und ihrem wahren Verständniß verlieren. Wenigstens äußerte sich damals in der Literatur zuerst der verderbte Geschmack der Pedanten. Indem er das Siebengestirn mit dem Marinismus vergleicht, vermuthet er, „bei der Aehnlichkeit der Schicksale der Kunst und der Gelehrsamkeit werde es auch an Borromini's und Bernini's nicht gefehlt haben".

§ 137.

Die Kunst unter den Römern; Schluß.

Am Schluß des ersten Theils steht auch ein Capitel von der römischen Kunst, in welchem die Nachrichten über dieselbe zur Zeit des Freistaats gesammelt sind, die römische Männerkleidung beschrieben, namentlich aber die bei den römischen Antiquaren herkömmliche und auch auf die Oltramontani übergegangene Ansicht „von einer eigenen Art römischer Arbeit in der Kunst" widerlegt wird. Dieser Begriff eines römischen Kunststils sei, soweit unsre jetzigen Kenntnisse gehen, nichts als Einbildung, ein Vorurtheil entstanden aus der unrichtigen Erklärung mythischer Bilder durch Begebenheiten der römischen Geschichte, und aus einer „unzeitigen Ehrfurcht gegen die Werke griechischer Künstler; denn da sich viele mittelmäßige Werke finden, entsieht man sich diese jenen beizulegen, und es scheint billiger, den Römern als den Griechen einen Tadel anzuhängen. Wir wissen, daß es römische Bildhauer und Maler gegeben hat, und es ist nicht unglaublich, daß es einige hoch in der Kunst gebracht haben und vielen griechischen zu vergleichen gewesen. Unter den griechischen Künstlern hingegen wird es auch mittelmäßige Helden, wie unter ihren Scribenten gegeben haben. Wer wird den Nicander für einen großen Dichter halten, als wer nur schön findet, was dunkel ist. Die Kunst wird ihren Nicander und ihren Aratus gehabt haben. Aber die Kunstwerke mit römischen Inschriften und die Statuen mit Künstlernamen sind nicht hinlänglich zum Systema der Kunst und zur Bestimmung eines besonderen von dem hetrurischen und griechischen verschiedenen Stils. In der allerältesten Zeit ahmten sie vermuthlich die Hetrurier nach, und in ihren späteren und blühenden Zeiten werden ihre wenigen Künstler Schüler der griechischen gewesen sein". —

Der letzte Abschnitt der Kunstgeschichte erzählt diese Nachgeschichte griechischer Kunst in Rom. Die Römer, schreibt er, „nahmen ein empfindliches Herz (!) an gegen die Freiheit eines anderen Volks, und T. Flamininus hatte im 33. Jahre seines Alters die Ehre, die Griechen für freie Leute zu erklären". In der Kunst muß dieß gleich zu spüren sein: wir brauchen nur die 155. Olympiade bei Plinius in die 145. zu verwandeln, so erhalten wir die Gruppe Antheus, Callistus, Polycles, Metrodor und vielleicht Apollonius Nestors Sohn, den Meister des Torso, eines der letzten vollkommenen Werke, welches die Kunst in Griechenland vor dem Verlust der Freiheit hervorgebracht hat. Zwar als seit Mummius Griechenland ein beständiger Raub der Römer geworden war (er giebt uns die Chronik dieser ersten Betheiligung der Römer an der Kunst): muß den Griechen der Muth gefallen sein, auf öffentliche

Werke der Kunſt Koſten zu verwenden. Doch wurden die Römer auch Beförderer der Kunſt, weil ihre Prachtliebe eine Quelle zum Unterhalt der Künſtler auch in den Provinzen war. —

Von der Zeit an, wo die Kunſt nach dem Weſten wanderte, wird die Erzählung ganz haltlos. Sie löſt ſich auf in eine lockere Aneinanderreihung von hiſtoriſchen Notizen, Kunſtthatſachen und Denkmälern, die unter verſchiedenem Vorwand an die Daten der Staatengeſchichte geknüpft werden. Chronologiſch feſte Denkmäler finden ſich nur wenige; noch weniger will es gelingen, Folgerungen über Wandlungen von Stil und Geſchmack aus ihnen zu ziehen. Gar oft giebt eine herkömmliche irrige (wiewohl berichtigte) Datirung, oder irgend eine äußerliche Beziehung den Vorwand, einem ſonſt unbeſtimmbaren Werk ſeinen Platz in der Erzählung anzuweiſen. Die ſogenannte Cleopatra im Belvedere z. B. kommt bei Auguſtus, der ſogenannte Antinous ebenda bei Hadrian zur Sprache; der vaticaniſche Apoll und der borgheſiſche Fechter bei Nero, weil ſie von dieſem aus Griechenland nach Porto d'Anzo gebracht ſeien; zwei aus Tibur geholte Moſaiken veranlaſſen eine Epiſode über das Moſaik und über die ſoeben in Pompei entdeckten Stücke des Dioscorides. —

Es paßte wenig in ſein Syſtem über Krieg und Frieden, Deſpotenthum und Freiſtaat, Griechen und Römer, daß die reſtaurirte Kunſt der letzten ſtürmiſchen Zeiten der Republik und der Kaiſer zu loben ſein ſollte. „Die Kunſt in der Freigelaſſenen Händen kann als eine der Urſachen ihres Verfalls angeſehn werden". Aber die Münzen, Steine, Büſten zeigen faſt ausnahmslos, ſeiner Philoſophie zum Trotz, untadlige Trefflichkeit, und zwar gerade an *ſeinen* Criterien gemeſſen. Griechenland bietet in den letzten vorchriſtlichen Jahrhunderten überall nur „traurige Spuren der Verſtörung". Aber in Cäſars Zeit fallen die Namen Strongylion, der Meiſter der Amazone mit dem ſchönen Bein, der Maler Timomachus, Arceſilas, deſſen Modelle ſo theuer bezahlt wurden, Paſiteles, Poſidonius, Ladus und Zopyrus. Indeß braucht ja „der abermalige Fall des Flors der Kunſt in Griechenland dieſelbe in einigen einzelnen Künſtlern nicht auszuſchließen".

Während der Kaiſerzeit ſetzten ſich die Künſte in Rom wie in ihrem Mittelpunkte und die beſten Meiſter wandten ſich hierher. Es wird nun alles zuſammengeſtellt was von Luxus und Vandalismus, von aufmunterndem Intereſſe, Liebhabereien und Abgeſchmacktheiten der Kaiſer berichtet wird, und wir ſehen die Kunſt, ſolchen allerhöchſten Launen gemäß, wechſelnd blühen und welken, aufleben und abſterben.

Das Schweigen der Denkmäler ſucht er wieder durch Parallelen aus der Geſchichte der Literatur, und zwar des Stils, ſowie der Baukunſt zu ergänzen. Unter Auguſt ſchon ſehen wir den guten Geſchmack in der Schreibart fallen,

besonders durch Gefälligkeit gegen Mäcen, der das Gezierte, das Spielende und das Sanfte liebte. In der Kunst will sich freilich keine Analogie dazu finden, außer den sogenannten Grotesken und dem Tempel des Augustus und der Roma zu Melassi in Carien! Aber die Statue des Germanicus in Versailles ist „eine sehr schöne Arbeit", und sein Kopf im Capitol „einer der schönsten kaiserlichen Köpfe". Wunderliche Bemerkungen entschlüpfen ihm: in Marc Aurels Schrift seien, „außer einer gesunden Moral, die Gedanken sowohl als die Schreibart gemein und eines Prinzen, welcher sich mit Schreiben abgiebt, nicht würdig" (giebt es einen Prinzenstil? soll der Unterthan oder Roturier mehr Ermunterung haben, schlecht zu schreiben, als Seremissimus, dem es beliebt, sich mit Schreiben „abzugeben"?); die vier griechischen Kirchenväter, Basilius u. s. w. sollen „die Beredsamkeit, die Schönheit der Sprache nach einem großen Verfall wiederum in die Höhe gebracht haben, so daß sie dem Plato und Demosthenes zur Seite stehen können" (Weihrauchqualm der Sacristei!).

„Wäre es möglich gewesen, die Kunst zu ihrer vormaligen Herrlichkeit zu erheben, so war Hadrian der Mann, dem es hierzu weder an Kenntniß, noch an Bemühung fehlte: aber der Geist der Freiheit war aus der Welt gewichen, die Quelle zum erhabenen Denken und zum wahren Ruhm war verschwunden". Dazu kam der aufgeklärte Aberglaube und die christliche Lehre. „Die Zeit der Antonine ist in der Kunst, wie die scheinbare Besserung gefährlicher Kranker kurz vor ihrem Ende, in welchen das Leben bis auf einen dünnen Faden des Hauchs gebracht, dem Lichte einer Lampe ähnlich ist, welches ehe es gänzlich erlöscht, alle Nahrung sammelt, in eine helle Flamme auflodert und plötzlich verlöscht". Aber die Statue der bewaffneten Venus von Herodes Atticus, „die nicht das Süße und Verliebte, sondern etwas Männliches und eine Freude wie nach erhaltenem Sieg zeigt, ist ein Beweis, daß sich die Kenntniß des Schönen und des Stils der Alten nicht gänzlich aus der Welt verloren gehabt". Unter und nach Commodus soll endlich die letzte Schule der Kunst (die Hadrianische) und die Kunst selbst zu Grunde gegangen sein. Aber seine Münzen „sind in Zeichnung und Arbeit unter die schönsten kaiserlichen zu rechnen, und sein jugendlicher Kopf im Capitol macht der Kunst Ehre". — Eigentlich ist erst unter Septimius Severus die Sprache der Denkmäler unzweideutig im Sinn des Verfalls: vor den Reliefs seines Triumphbogens ist mit Händen zu greifen, daß man in rascher, abschüssiger Bewegung begriffen ist. Und doch taucht jetzt gerade der teuflische Caracalla auf, dessen Kopf „vielleicht Lysipp selbst nicht vortrefflicher gebildet haben würde". Und was soll man sich für eine Vorstellung machen von einer Verfallzeit, auf deren meiste Werke passen soll, was Longin von der Odyssee sagt, „daß man in derselben den Homer wie die untergehende Sonne sehe, von welcher außer

ihrer Wirkung die Größe übrig bleibt"? — Den gänzlichen Verfall der Plaſtik ſetzt er in die Zeit der großen Verwirrung durch die dreißig Tyrannen, obwohl die Baukunſt noch blühte. Die traurige Chronik der Zerſtörungen endigt mit Balduins Eroberung von Conſtantinopel.

Das Gemälde, welches hiermit ſchließt, hat das Verdienſt gehabt, in beredter Sprache und mit allen damals zu Gebote ſtehenden hiſtoriſchen und philoſophiſchen Gründen, noch mitten in einer Zeit der Hofkunſt nach dem Muſter Louis XIV, bezeugt zu haben, daß die Kunſt der Alten, die herrlichſte Kunſt aller Zeiten, im Großen und Ganzen, und in ihren glorreichſten Werken eine Schöpfung des freien Griechenlands war, und das Pathos mit dem dieß geſchah, darf nicht vergeſſen werden unter den Urſachen, die in der nächſten Zeit das Blut unſrer Kunſt wieder erfriſcht und erneuert haben. — Das Gemälde zeigt zuerſt ein allmähliches Steigen, eine kurze wunderbare Blüte ſodann, endlich einen langgedehnten Wechſel von Verfinſterung und Wiederaufleuchten, aber wie die Tage im Herbſt, mit wachſendem Schatten.

Im Detail jedoch iſt das Gemälde weder wahrſcheinlich noch erfreulich. Es ſteht in auffallender Abgetrenntheit von der Sprache der darin ausgeſtreuten Denkmäler, die ihm Farbe und Relief geben ſollten. Der gefeiertſte Torſo erſcheint am Ende des freien Griechenlands! Jede Münze mit einem ſchönen Kopf (z. B. Pyrrhus, Demetrius Poliorcetes, Agathocles), jede Kunde von irgend welcher Kunſtinduſtrie (Verres' Vaſenfabrik in Syracus), von einem Prachtſtück (Hiero II Wunderſchiff), von einer Statuencommiſſion für die Villa des Atticus, giebt für die Kunſt der Zeit günſtigſte Aſpecten. Wo, wie hier geſchieht, nur die ſchöne Form Criterium iſt und die Erfindung überſehen, ja nicht einmal zwiſchen Geſchmack und Technik unterſchieden wird: da hätte der Flor der Kunſt eigentlich der Dauer dieſer techniſchen Ueberlieferung und alſo faſt der alten Civiliſation überhaupt gleichgeſetzt werden müſſen. Eine der Visconti'ſchen ähnliche Geſchichtsauffaſſung ſollte man da erwarten.

Der Verfaſſer führt uns durch das Alterthum, um uns mit ermüdender Monotonie immerfort daſſelbe Schauſpiel zu zeigen: daß jeder Friedensſchluß, jede Wiederherſtellung der Republik eine Gruppe Künſtler hervorzaubert, jeder Krieg dagegen und Verluſt der „Freiheit" den Verderb des Geſchmacks, den Fall der Kunſt herbeiführt. Das Leben der Kunſt hätte danach Aehnlichkeit mit dem heutigen großen Geld- und Geſchäftsverkehr, der ſo empfindlich iſt gegen jede Zuckung der politiſchen Welt. Manchmal möchte man, in der Ungeduld über die ewige Wiederholung, an Harlequin denken, der öfters in

der Pantomime todt hinfällt, ja als ſteifer Leichnam von Pierrot aufgeladen wird, obwohl wir getroſt ſein können, daß er zur rechten Zeit wieder munter auf ſeinen Füßen ſtehen und ſich Pierrot empfindlich fühlbar machen wird.

In Wahrheit hat die Kunſt eine viel robuſtere Conſtitution. Sie iſt keine Flur des Morgenlands, die ein paar Tage Sonnenbrand ausdörren und einige Regengüſſe wieder mit Grün und Blumen bedecken. Sie hat ihr eignes Leben und ihre weitverzweigten Lebenscanäle, und die Jahre dieſes Lebens ſind weit länger als die kurzen Jahre der Talente, welche Gunſt und Geldfluß einer Friedensepoche hervorlockt. Dieß ihr Leben währt ſo lange als die Cultur, von der ſie, als ihr Organ, geſchaffen worden iſt und die ihrer Bilderſprache bedarf. Sein Pulsſchlag iſt langſam, — denn was Erfindung in Motiven, Darſtellungsmitteln, Technik anlangt, ſo iſt der menſchliche Geiſt merkwürdig träge. Aber dafür iſt dieſer Vorrath, das Werk der Zeiten, auch ſo ungeheuer groß, daß er nur durch lange fortgeſetzte Stöße des Schickſals zu Grunde gehen kann. Die fruchtbarſten Kunſtalter waren oft angefüllt mit äußeren und inneren Fehden (die ja nicht bloß Zerrüttung, ſondern auch einen Ueberfluß thätiger Kräfte anzeigen können), und zuweilen ſank die Kunſt von dem Augenblick an, wo Friede, Reichthum und Protection zu ihrem Heil ſich verbündeten. Wie nach Chamfort im Leben der Einzelnen die Zeit nach den Jahren der Leidenſchaften die productivſte iſt, — ſo befruchten vulcaniſche Ausbrüche die Erde —: ſo ſcheint nach Diderot auch der Lorbeer Apollo's am kräftigſten zu grünen, wenn er von Bellona mit Blut benetzt wurde.

Somit kann das Erbe der Kunſt ſo wenig durch kühne Speculation auf einmal verzehnfacht, noch auch, wie der Reichthum des Parvenu, auf einmal verſchleudert werden. Ihr Leben überdauert Kriege und Friedensſchlüſſe, Verfaſſungen und Staaten; die großen Calamitäten werden quantitativ die Hervorbringung vermindern, aber nicht die edlen Theile bedrohen, ihre Richtung verändern, ihren Character verwandeln. Dagegen, wenn die Götterdämmerung ihrer Geſtalten hereingebrochen iſt, wenn ihre Mittel das menſchliche Herz zu bewegen, verbraucht, ihre Formen ausgelebt ſind: ſo wird weder öffentlicher Wohlſtand, noch mediceiſche Hofgunſt, noch freie Verfaſſung, noch Fleiß der Schulen, noch abgöttiſcher Heroencultus, noch hohe metaphyſiſche Begriffe, noch Gelehrſamkeit, noch Reinigung des Geſchmacks und Aufſtellung edelſter Muſter vor allem Volk, einen lebendigen Sproß hervortreiben. Es heißt dann:

> Vixi et quem dederat cursum fortuna peregi,
> et nunc magna mei sub terras ibit imago.

§ 138.

Ueber Sprache und Stil.

Winckelmann hatte ſich vorgeſetzt, in der Kunſtgeſchichte nicht nur die Blüte ſeiner Forſchungen alter Kunſt zu vereinigen, ſondern auch die Schönheit der Gedanken und der Sprache aufs höchſte zu treiben. In dieſer Biographie, welcher, was Winckelmann irgend gültiges und bleibendes geſagt hat, eingewoben werden ſollte, ſind Proben aller der mannichfaltigen Nüancen ſeines Stils vorgekommen, und an dieſer Stelle reicht es hin, die Eindrücke des Leſers durch einige Winke zu reſümiren.

Winckelmanns Begabung im Punkt der Form und des Stils zeigt ſich nicht weniger in den allgemeinen Vorzügen der Sprache, die ihm, wenn er wollte und einen Gegenſtand hatte, zu Gebote ſtanden, ſondern vornehmlich in der proteusartigen Verwandlungsfähigkeit ſeines Stils. Er hat für jede Sache und für jede Perſon eigne Linien und Farben.

Selbſt in ſeinen Briefen kann man dieß beobachten. Dieſe Briefe ſind wahre Briefe, ſie haben die Haupttugend der Briefe in vollem Maaße: die Unmittelbarkeit. Sie ſind ganz voll vom Augenblick und von der Perſon, die ihm vorſchwebt, und ſoweit als möglich entfernt von der Zeit- und Raumloſigkeit der Abhandlung. Schon ihre Indiscretion und Nachläſſigkeit in der Sprache beweiſt, daß er nicht entfernt an einen möglichen weiteren Gebrauch derſelben und an andere Leſer, als den Adreſſaten und zwar in dem Moment, dachte. Was er in ihnen plauderte, wäre ihm ſo fatal geweſen, an die Oeffentlichkeit gebracht zu ſehn, daß er bei dem einzigen Fall, der in dieſer Beziehung zu ſeinen Ohren drang, ſich vornehmen wollte, alle Correſpondenz mit Deutſchland abzubrechen. Daher ſind die Briefe der treue Spiegel ſeines Innern, d. h. zu jener Stunde und im Verhältniß zu jener Perſon, alſo der raſch wechſelnden Oberfläche, nicht der unbeweglichen Tiefe ſeines Innern. Aus ihnen ſchöpfen wir die für die Biographie unbezahlbaren Züge, welche uns Winckelmann als Menſchen, — in ſeinen Schwächen und in ſeinen noblen Regungen malen. Die köſtliche Naivetät, mit der er ſie verräth, erinnert oft an den liebenswürdigſten Schriftſteller den es gegeben hat, Montaigne. Es iſt nicht zu ſtreiten mit denen, welche ſolche Menſchlichkeiten nicht vertragen können und ſie ausgemerzt ſehen möchten, als kleinliche Herabziehung groſſer Männer (wahrſcheinlich weil ſie ſelbſt, die bloß aus ſolchen beſtehen, deren Berührung nicht vertragen würden), und die von Heroen nur geredet haben möchten, wie man in Lobreden an Schulfeſten einen Ehrenmann zum Vorbild hinſtellt. Aber auch das lichteſte Bild gewinnt ja durch kleine Schatten nicht nur Wahrheit, ſondern auch Leben und Relief.

Dieſe Briefe, der treue Spiegel ſeiner inneren Regungen, die Ablagerung ſeiner neueſten Einfälle und Projecte, ſeiner Wechſel von Zärtlichkeit und Empfindlichkeit in der Freundſchaft, haben vor unzähligen andern von ähnlicher Unmittelbarkeit voraus die Fülle und das Intereſſe des Inhalts. Nicht zwar des gelehrten, aber der Züge zum Bild ſeiner Zeit. Der Verfaſſer dieſes Buches, der in ſechs Jahren alles gedruckte und handſchriftliche auf italieniſchen und deutſchen Bibliotheken und Archiven über römiſche Zuſtände kennen zu lernen ſuchte, fand, daß die Geſammtheit dieſes umfangreichen Materials nicht ſehr viel mehr enthielt (abgeſehen von der kirchlich-politiſchen Sphäre), als was in Winckelmanns Briefen aufbewahrt iſt. Ihr Reiz liegt in der vollkommenen Unbefangenheit und Rückſichtsloſigkeit eines Mannes, der der Heimath ſo weit entrückt iſt, und deſſen Briefe für die, mit welchen er zu leben hat, ſo gut wie nach dem Mond geſchrieben ſind.

Auch in dieſen flüchtigen, am Poſttag eilig hingeworfenen Blättern nun iſt es merkwürdig, wie er für jeden einen andern Ton hat. Mit den alten Cameraden iſt er der alte, familiäre, wie in der Studentenzeit, er ſchwatzt, prahlt von ſeinen Ehren, ſeiner Schlauheit, ſeinem Glück, wie man mit Leuten ſpricht, vor denen man kein Geheimniß haben kann und denen man doch zeigen möchte, „wie man's ſo herrlich weit gebracht"; hier ſchreibt er gewiß ganz wie er ſprach. Zärtlich leidenſchaftlich, in einer mit Poeſie geſättigten Sprache ſind ſeine Nachrufe an jugendliche Freunde; gewählt, bilderreich, kunſtvoll ſchreibt er etwa an einen Dichter; eine gleichmäßige, ſanfte Wärme in getragenem Ton nimmt ſeine Rede an gegenüber dem ſpät erworbenen Freund, mit dem er ſich voller Uebereinſtimmung auch in den Dingen der feinſten Empfindung bewußt iſt. An andere Genoſſen, denen er ſich dort in Florenz und Rom ganz aufgeſchloſſen hat, die ſeine Andeutungen verſtehen und von denen er nicht zu beſorgen hat, daß ſie ihn mißverſtehen, ſchreibt er ſachlich, eilig, sans façon; ferner ſtehenden Reſpectsperſonen möchte er mit reichlichen Nachrichten aufwarten und ſelbſt einigermaßen zu ſeinem Vortheil erſcheinen.

Auch wenn Winckelmann von Kunſt und Alterthum lehrend ſchrieb, hatte er mancherlei Tonarten auf ſeiner Lyra. Den Reiz der Friſche und Unmittelbarkeit haben am meiſten ſeine Berichte über Funde und Ausgrabungen, wie die von Herculaneum; das Entzücken, in welches ſolche Novitäten den Alterthumsfreund verſetzen, klingt nach in jenen Superlativen, die ſich ſtets überbieten. In den Briefen an Bianconi kommen als Würze hinzu die Anecdoten über neapelſchen und andern Unfug aller Art; dem Hofmann gegenüber gab er ſeinen Briefen etwas von der Färbung der Memoiren und der Läſterchronik. Die kleinen Aufſätze, wie die für die Monatsſchrift, ſind ebenſo flüchtig, aber doch für das Publicum hingeworfen worden. Sie geben

uns ein Bild davon, wie er als Cicerone Roms Denkmäler erklärte, ſolchen Fremden gegenüber, deren Bildung ihm die Mittheilung des beſten was er hatte, der Mühe werth erſcheinen ließ. Schneidend, wegwerfend, derb iſt er gegen die Manieriſten und gegen die modernen Bildhauer; geiſtreich unerſchöpflich in Variationen jener Grundlehren, die er ſonſt in den großen Werken in unveränderlicher Faſſung wiederholt; dieſe Blätter ſind ein Spiegel jener ganz eigenen geiſtigen Regſamkeit, die nur in Rom ſich entwickelt, wo Denken, Gelehrſamkeit und Anſchauungen des Alten und des ſtets Neuentdeckten ſich gegenſeitig beleben und erfriſchen.

In der Kunſtgeſchichte, beſonders in der letzten poſthumen Redaction, ſind auch viele ſolche Miſcellen enthalten. Aber in dem Kern des Werks ſtand ſein Stil nicht, wie in jenen, unter Einfluß der Vergegenwärtigung beſtimmter Leſer. Wo hätte er dieſe auch finden ſollen? In die höheren Claſſen, an die Höfe, wo nur franzöſiſche Literatur galt, hoffte er damals kaum einzudringen. Ebenſowenig unter die Gelehrten, die er für ſtumpf hielt in Dingen der Kunſt. Erſt nach der Vollendung des Buchs lernte er perſönlich, brieflich und durch Hörenſagen Leute kennen, die jenem, ihm in Deutſchland verborgen gebliebenen, nun raſch ſich mehrenden Kreiſe angehörten, für welchen die erwachende Nationalliteratur exiſtirte und den ſie ſich ſchuf.

Das Publicum, welches er im Auge hatte, war zunächſt ein ideales, „die Nachwelt", ſpäter erſt fand er einige lebende Repräſentanten dieſer Nachwelt. Weit mehr aber inſpirirte ſeinen Stil der Gegenſtand: dieſes würdig zu ſchreiben, war ſein Trachten, und ſein Stil ſollte ſtehn auf der Höhe der Geiſtesregion, in der die idealen Werke der griechiſchen Plaſtik ſchweben, dieſe ſelbſt haben ihm die Zunge gelöſt, und er findet für jedes einen beſonderen Ton. Die zeichnende, plaſtiſche Beſchreibung räumlicher Formen, die ahnungsvolle Nachbildung des Gedankens, der Viſion des Künſtlers, der hinreißende Ausdruck der durch Kunſtwerke erregten Empfindung, alles ſteht ihm in gleicher Weiſe zu Gebote. Die Verſchmelzung von Schwung und Kunſt, Begeiſterung (*θεία μανία*) und Beſonnenheit (*σωφροσύνη*) erinnert ammeiſten an Plato's Reden.

Ungleich mehr Raum als die Beſchreibung nahm die Lehre ein. Er will uns das Syſtem der alten Kunſt geben, und es ſoll aus dem Sinn der alten Künſtler ſelbſt geſchrieben ſein. Dieß hielt er für das ſchwerſte und höchſte. Seinen Sätzen merkt man es an, daß ſie die langſam gereifte Frucht andauernder Meditation ſind, der Funke der aus einer Menge von Anſchauungen hervorſchlug, ſoviel er nur ſich gegenwärtig zu halten vermochte. Breite und Intenſität des Denkens waren gleich groß. Dieſe volle Reife des Gedankens ſammt der (für damalige Verhältniſſe) Vollſtändigkeit des Apparats gaben ihm das Recht zu dem ſehr poſitiven Ton. Er drückt ſich ſo knapp

und laconiſch aus wie möglich; dieſe Sätze ſollen ſich als bleibender Beſitz dem Gedächtniß einprägen, wie die Aphorismen des Hippocrates. Er liebt das ſentenziöſe, kategoriſche viel mehr, als eine logiſche Verkettung der Gedanken; ſeine Sätze waren ja auch nicht durch Schlüſſe gefunden, ſondern aus Anſchauungen abgeleitet, die er den Leſern nicht in die Hand geben konnte: ſie mußten ihm glauben und vertrauen. Weit entfernt, dem Leſer entgegenzukommen, durch dialectiſche Vorbereitung oder herablaſſende Verdeutlichung, nöthigt er über ſeine Sätze nachzuſinnen, ihre Bedeutung zu ſuchen. Er ſpricht als Meiſter und giebt zu verſtehn, daß man von ihm zu lernen und nur zu lernen habe. Er hatte die Anweſenheit in Rom für ſich, und das Bewußtſein ſeines Berufs. Was er ſagt, auch die Regeln, war ſtets das Bild einer gegenwärtigen Sache, oder einer Summe von ſolchen, nie ließ er ſich verleiten, auf Leitern der Dialectik in die luftige, leere Region willkührlicher Gedankenerzeugung aufzuſteigen. Was man ihm überall gleichmäßig anfühlt, iſt ſein Erfülltſein von dem unendlichen Werth des Inhalts, die Ehrfurcht vor demſelben wie vor etwas Heiligem, und von der Bedeutung deſſen was er, mit ſolchem Ernſt, über ihn erforſcht. Er iſt verloren in jenen Inhalt. Daher giebt es wenige Schriften, die bei aller Gewähltheit und Feile ſo wenig von Eitelkeit, ſoviel Weihe haben. Er ſpricht mehr mit den Dingen, als mit den Menſchen. Es iſt die Würde, der faſt feierliche Ernſt, den das Bewußtſein Prophet zu ſein giebt. Sein Meiſterſtolz iſt daher etwas ganz anderes als der ſchaale Gelehrtendünkel, der ſich auf quantitatives Mehrwiſſen, oder auf die Handhabung des Handwerkzeugs und des Rothwelſch der Schule gründet. Er konnte wie Empedocles zugleich als Forſcher und als Seher ſeine Lehren ausſprechen.

Aus dieſem Grunde hielt er ſich auch frei von Polemik. Denn die gelegentlichen, kurzen Zurechtweiſungen greifen in die Erörterung der Sache nicht ein, ſie beziehen ſich auf ganz Einzelnes, ſie ſind mehr ein Zug ſeiner Taktik, eine augenblickliche Herzenserleichterung (wie eine kräftige Verwünſchung), als daß er das Bedürfniß empfunden hätte, ſich mit andern auseinanderzuſetzen, oder gar zu rechtfertigen. So tief er Angriffe empfand, kaum je hat er die Rückſicht auf fremde Meinung einen Satz, ja einen Ausdruck modificiren laſſen. Monatelang ging ihm wohl ein Gegner im Kopf herum, er ſprach von ſcharfen Geſchoſſen, die er auf ſeinen Bogen lege, aber was zuletzt herauskam, war eine ruhig ablehnende Periode, oder ein derber Stoß im Vorbeigehen, ohne ſich nur umzuwenden. Mit Recht hielt er es für unpaſſend, in einer Schrift von der Kunſt und dem hohen Alterthum mit Menſchen ein Geſpräch anzufangen, deren Gedanken mit den ſeinigen keine Gemeinſchaft hatten, Geſchreibſel mit einer Erwähnung zu beehren, das er bereute, überhaupt geleſen zu haben.

„W.'s Stil, ſagt Herder, iſt wie ein Kunſtwerk der Alten. Gebildet in allen Theilen, tritt jeder Gedanke hervor, und ſteht da, edel, einfältig, erhaben, vollendet, er iſt. Geworden ſei er wo oder wie er wolle, mit Mühe oder von ſelbſt, in einem Griechen oder in W.: genug, daß er durch dieſen auf einmal, wie eine Minerva aus Jupiters Haupt, daſteht und iſt".

Winckelmann liebte indeß nicht den einfachen, planen, eigentlichen Ausdruck des ſchlichten Stils, deſſen die logiſchen Köpfe ſich zu bedienen pflegen. Wie auch in ſeinen italieniſchen und lateiniſchen Verſuchen, ſtrebt er vor allem nach Eigenthümlichkeit des Ausdrucks bis zum Seltenen, Neuen. Sprichwörtliche, dialectiſche Wendungen liebt er, Bilder und Vergleiche, die durch nicht gewöhnliche, zuweilen nur durch Gelehrſamkeit mögliche Ideenaſſociationen erlangt ſind. Mit farbloſer, wenn auch klarer und präciſer Eigentlichkeit oder Allgemeinheit des Ausdrucks wäre er nie zufrieden geweſen. So zuſammenhängend er denkt, er möchte alle Glieder der Gedankenkette in Beiſpiele, Anſpielungen, Bilder, Citate kleiden. Wo er auf eine Idee Werth legt, oder auf eine Perſon, an die er ſchreibt, kann man ſicher ſein, daß er in den figürlichen Stil verfällt. Nur ſehr ſelten indeß ſtreift er ans geſchmackloſe, alexandriniſche.

Im Satzbau hat er den kurzen, raſchbewegten, etwas franzöſiſchen Rhythmus der Dresdener Schrift ganz verlaſſen. Vollwichtige Periodik, wie ſie der griechiſchen und der deutſchen Sprache gemäß iſt; der Vorderſatz etwa das ſorgfältig ausgeführte Bild, der Nachſatz die Sache; oder jener die Facta, dieſer die Maxime, jener die Beweiſe, dieſer der Satz.

Ein ganz eigenes Loos war ihm gefallen dadurch daß er, als deutſcher Schriftſteller, von dem lebendigen Gebrauch der Sprache, die er ſchrieb, faſt ganz abgeſchnitten lebte, ja nicht einmal durch Lecture mit ihr in Rapport bleiben konnte, und das zu einer Zeit, wo die Sprache in lebendiger Neubildung begriffen war. Er fühlte deutlich ſeine zunehmende Unſicherheit, und dachte ſehr früh daran, italieniſch zu ſchreiben. Für Kunſtſachen war ihm das welſche Idiom viel geläufiger. Seine ſpäteren Schriften, und mehr noch Briefe wimmeln von italieniſchen Worten, Wendungen, Satzformen; ja er ſchreibt zuweilen wie ein Italiener der ſeine Gedanken ins Deutſche mit Hülfe des Lexicons überſetzt hat. Er ſelbſt „ſchämt ſich nicht zu bekennen, daß er ſeiner eigenen Mutterſprache nicht in ihrem völligen Umfang mächtig ſei, und daß es ihm an vielen Kunſt- und Handwerkswörtern fehle, die er leichter im Welſchen habe geben können". Schlegel findet ſeine Proſa mehr veraltet, als die Leſſings, obwohl in allen weſentlichen Stücken claſſiſch. „Wir ſind arm, ſagt er, an muſterhaften Proſaikern, W. ragt unter den wenigen hervor. Einfachheit und Strenge, eine gewiſſe alterthümliche Würde, und beſonders eine großartige Ruhe in der Begeiſterung ſind die Tugenden ſeiner Schreibart.

Daneben hat sie aber fast alle grammatischen Unvollkommenheiten, die sich nennen lassen: schielende Ausdrücke, ungeschickte Wortstellungen, schleppende Wortfügungen, daraus entstehende Verworrenheit, und überhaupt eine gewisse Steifheit und Unbeholfenheit".

V. Aufnahme und Einwirkung.

§ 139.

Stimmen der Kritik.

Im Jahre 1764 lebte schwerlich Jemand der eine sachkundige Kritik der Kunstgeschichte zu schreiben im Stande gewesen wäre. Man hatte vor allem aus ihr zu lernen: die wenigen, welche den gelehrten Apparat zu prüfen competent waren, waren incompetent in Bezug auf den noch wichtigeren monumentalen: auch vergaßen sie oder verschoben es oder achteten es für kleinlich und undankbar gegenüber dem wirklich betäubenden Eindruck des Neuen, das hier auf einmal dargeboten wurde. Wie viel kam hier zusammen! der erste Versuch einer neuen Wissenschaft, und gleich ein solches Meisterwerk; diese Stimme mitten aus einer fremden, für die Einbildungskraft mit soviel Reiz ausgestatteten Welt; der bald hinreißende, bald in anschaulicher Breite beschreibende, bald naiv erzählende Stil. Man vergegenwärtige sich die Dürftigkeit der damaligen Prosaliteratur, bei dem schon erwachten und in erster Linie der Nationalinteressen stehenden Wunsch sie emporzubringen.

Daher die Freude, ein solches Originalwerk von einem Deutschen geschrieben zu sehen. „Es ist eine Ehre für Deutschland (sagt die Bibliothek der schönen Wissenschaften, XI, 41 ff.), daß einer unter uns aufgestanden ist, der zuerst etwas Systematisches von der Kunst der Alten geliefert hat. Nicht nur uns, sondern auch den andern Nationen, wo die Künste blühen, fehlte es an einem solchen Werk". Auch die Leipziger Acta Eruditorum loben ihn, daß er sich der deutschen Sprache bedient und daß er sie, was bisher nur Hagedorn gelungen sei, dem Gegenstand gemäß spreche (ut lingua ipsa nitorem quendam, et accomodatam artium subtilitati exprimendae formam induat). Zu allererst nehme jetzt ein Deutscher, inmitten der Nation, die im antiquarischen Fache allen voran sei, ja zu Rom selbst, in Gelehrsamkeit, Schönheitssinn, Scharfsinn, Urtheil und Kennerschaft den obersten Platz ein; und könne, was er von den Italienern empfangen, diesen und den andern Völkern schon mit neuen originellen Zuthaten bereichert, zurückgeben. Auch

die Göttinger ſprachen in dieſem Sinn. Klotz geſtand, kein Werk aus der Denkmälerkunde von ſoviel Genie, Gelehrſamkeit und Geſchmack zu kennen, er hält den Pedanten eine nützliche Predigt*). Neben der Eleganz der Darſtellung (auch die erſte engliſche Stimme im Monthly Review rühmt, daß der gelehrte Autor vom Emporkommen und Fortgang der Künſte in a very satisfactory and *entertaining* manner handle) imponirte anfangs am meiſten die Gelehrſamkeit. „Man muß, ſagt die Bibliothek, über die Beleſenheit, die ſich allenthalben zeigt, erſtaunen, und es den gelehrten Kenntniſſen des Herrn W. unendlich Dank wiſſen, ſoviel zerſtreute und bisher unbekannte Nachrichten mit dem mühſamſten Fleiße geſammelt zu haben". —

Die Critik heftete ſich zuerſt an den zweiten, ſchwächeren Theil. Die Mängel der philologiſch-critiſchen Methode und die daher entſtandenen Verſehen waren es, welche den deutſchen Gelehrten zuerſt einen Angriffspunkt und ihrem Bedürfniß des Durcheorrigirens und Fehleranſtreichens Gelegenheit zur Befriedigung darboten. Der erſte der dieß unternahm, war der große Heyne in Göttingen. Seit Winckelmann auf ſeinen Vorſchlag 1764 zum Mitglied der Göttinger Geſellſchaft der Wiſſenſchaften ernannt war (in einem Briefe vom 22. December d. J. dankt er „für die Nachricht der ihm von der erleuchteten und berühmten Geſellſchaft erzeigten Ehre, welches die erſte öffentliche in ſeinem Vaterlande ſei"), hatte er mit dem Göttinger Profeſſor öfter Briefe gewechſelt, ihm Nachrichten von Funden, epigraphiſche u. a. Miscellen mitgetheilt. Heyne war ihm aus Dresden als ein Mann von „munterem Geiſt" erinnerlich, er hoffte 1768 — „mit ſeiner ganzen Fröhlichkeit" — bei ihm zu ſein, eine „ſehnliche Wohlluſt" nennt er dieß Wiederſehen.

Am dankenswertheſten war Heyne's Aufſatz über die Kunſtepochen des Plinius, auf welche die Chronologie der Kunſtgeſchichte baſirt war. Winckelmann, der ſonſt wohl wußte, daß Plinius „in dem was die Kunſt betrifft, kein Evangeliſt ſei und vielmals nur von Hörenſagen ſpreche", hatte die Olympiaden ſeiner Künſtlergruppen unbeſehen für die Epochen der Hauptwerke oder ſolcher äußerer Umſtände gehalten, unter deren Zuſammenwirken die Plaſtik emporgekommen ſei. Heyne zeigte, daß die Chroniſten, welche Plinius bei ſeiner Compilation ausſchrieb, „die politiſchen Hauptbegebenheiten erſt im Zuſammenhang hintereinander erzählt, und nur da, wo der Verfolg

*) Eos, qui aut, quantus sit studiorum humanitatis ambitus, nesciant, quaeque non intelligant, ipsi magnifice contemnant, aut, quantum illud sit, se profiteri peritum et doctorem humanitatis, non capiant, tralatitia quadam et formularia doctrina contenti, diobolares suos de stilo Latino aut antiquis ritibus libellos paullisper de manibus deponere, atque hunc librum, nisi penitus cognoscere, (nam hic sensus vix in istorum paedagogicum stuporem cadit;) certe evolvere cupiamus etc. Acta lit. 1764 I p. 336 ff.

der Sache Ruhepunkte darbot, die Namen großer Männer, welche um die Zeit gelebt hatten, eingeschaltet, daß seine Olympiaden also keine Kunstepochen, sondern Geschichtsepochen seien".

Auch sonst machte Heyne manche richtige Bemerkungen über Winckelmanns Arbeiten, besonders deren Schwächen: die Freunde sind ja oft geschickter als die Feinde, das schlimmste an uns zu entdecken. Heyne wäre seinem Jugendfreunde gewiß sehr nützlich gewesen, wenn er dessen schmutzige Wäsche besorgt hätte: durch Controliren und Completiren seiner Citate, Corrigiren seiner Gedächtnißfehler, Fragezeichen neben gewagten Generalisationen. Er glaubte nun durch diese und andere Anzeichen uncritischen Verfahrens (oder der Eile, mit der Winckelmann jenen Abschnitt gearbeitet) zu dem Urtheil berechtigt zu sein, „daß der ganze historische Theil wegen der unzähligen Unrichtigkeiten in großen und kleinen Sachen so gut als unbrauchbar sei"; er ging noch weiter, er sprach jenem selbst „die sonstigen Vorzüge deutscher Schriftsteller" ab, nämlich „Zuverlässigkeit und Festigkeit in Anführung der Nachrichten, Genauigkeit in Angabe der einzelnen Umstände, Vorsichtigkeit in Behauptungen, Mißtrauen bei allgemeinen Sätzen, die aus einzelnen Fällen gezogen sind, Bestimmtheit in den Zeiten, Personen und Localumständen."

Während man also bisher in Deutschland geglaubt hatte, in Winckelmann einen das gewöhnliche Maaß weit überragenden Schriftsteller zu besitzen, so erfuhr man durch Heyne, daß er vielmehr unter dem Niveau dessen stehe, was als gemeine Tugend deutscher Gelehrten zu gelten pflegte. In diesen und andern Urtheilen ist eine durch die Sache nicht erklärliche Schärfe, eine berechnete, gerade den empfindlichsten Punkt: die moralischen Eigenschaften, die Sauberkeit eines Forschers verdächtigende Härte des Ausdrucks, die unzweideutig einen geheimen Haß, die Absicht herabzusetzen verräth. Die Quelle dieses Hasses wird für den Kenner der Menschen und der Heyne nicht schwer zu finden sein. Der Blick des Neides sticht um so giftiger, je sorgsamer er sich sonst verbergen zu müssen glaubt. Heyne läugnet nicht, „daß er sich lange über den Chor der blinden Verehrer geärgert habe, aber nicht den Muth gehabt, mit der Sprache herauszugehen. Daß es Winckelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums, fährt er fort, ein so classisches Buch sie sonst ist, an historischer Richtigkeit fehle, bemerkte man freilich in der ersten berauschenden Bewunderung nicht; und kaum wagte ich es einige Zeit nachher, mit der Berichtigung einer Anzahl dieser Unrichtigkeiten aufzutreten" (1771).

Zum Neid über Winckelmanns Ruhm kam die gänzliche Verschiedenheit des Naturells. Nichts ist Heyne offenbar fataler als „Begeisterung", „Einbildungskraft", „Beredsamkeit"; Worte wie „Freiheit", „erhabener Genius" gebraucht er meist in ironischem Ton; ja dieser Typus des deutschen Uni-

verſitätsphiliſters ſchreibt ſich im Bewußtſein ſeiner völligen Erhabenheit über jene Schwachheiten in ein ſolches Gefühl der Ueberlegenheit hinein, daß er von „Behauptungen des guten (!) W." ſpricht. Auch Athen und Pericles, deren Vorſtellung ja mit allen jenen ihm unangenehmen, ganz unbrauchbar und bedenklich ſcheinenden Dingen ſo eng verwachſen war, möchte er, wahrſcheinlich Winckelmann zu gefallen, eins anhängen; er ſchließt ſeine Beſprechung des Proceſſes des Phidias mit der Reflexion, „wenn man bedenke, wie das wenige was wir von dem ganzen Zeitlauf wiſſen, weder dem Phidias, noch dem Pericles, noch den Athenern ſehr zur Ehre gereicht: wieviel laſſe ſich dann auf die Lobeserhebungen dieſes Zeitalters und Athens rechnen, die mit ſovieler Begeiſterung und ſo großem Wortgepränge aufgeführt werden". Er kommt ſich ſehr weltklug vor, indem er mit der damals modiſchen Motivweisheit — dieſer Philoſophie der Gemeinheit — Winckelmanns Aetiologie der Kunſt meiſtert. Freiheit könne höchſtens als „Ruhmbegierde" Kunſtgenies wecken; denn Freiheit könne auch ein unthätiger, träger, „tämiſcher" Zuſtand ſein, von vieler Unruhe und Bedrängniſſen beengt werden. Wohlhabenheit und Prachtliebe ſeien die unentbehrlichen Bedingungen des Emporkommens der Kunſt, nur daß man ſie nicht für ſich, ſondern für den öffentlichen gemeinen Ruhm gebrauche. „Aber bei dem allen wird immer noch etwas gefordert, was die Prachtliebe auf Gebäude, auf Malerei und Bildhauerkunſt, und nicht auf Schauſpiele und andere Luſtbarkeiten richtet; etwas was die Bemühungen erregt, Künſtler erweckt, das Genie erwärmt, Wettſtreit veranlaßt, Aufmunterung giebt, und das iſt weder Freiheit noch Clima, noch irgend etwas dem ähnliches, es iſt immer etwas ſehr Zufälliges, ein Hof, ein Fürſt, eine Mätreſſe (!), ein Miniſter, ein Demagog" (man beachte die Gradation). — Alſo gerade dieſer parfümirte und gepuderte Koth, den uns Winckelmann als Urſache der Erniedrigung der Kunſt anſehen gelehrt, ſchien dem kön. großbritanniſchen Hofrath das Miſtbeet, auf dem ſie treibe und gedeihe.

Bei dem allen bedachte ſich Heyne keinen Augenblick, als die Caſſeler Geſellſchaft der Alterthümer (1778) eine Lobſchrift auf Winckelmann ausſchrieb, ſich mit dem Mantel des Panegyriſten zu drapiren und in ſo volltönenden Worten von dem großen Archäologen zu ſprechen, daß die biederen Heſſen ihm einmüthig den Preis zuerkannten und auszahlten. Er zeugt da von dem großen Verdienſt der Kunſtgeſchichte, „daß ſie das Studium des Alterthums in ſeinen rechten Canal geleitet, in das Studium der Kunſt. Alles umfaſſe ſie was für dieſes Studium weſentlich ſein könne und habe den Erfolg gehabt, die Begriffe der Alterthumsforſcher und der Liebhaber auf das Ganze, den Umfang der Kunſt zu lenken". Er ſchildert die vielſeitige Ausrüſtung, die monumental-antiquariſche, geſchichtlich-literarhiſtoriſche, techniſch-äſthetiſche, die der Archäolog haben muß. Er entwirft das Bild des

wahren Archäologen, und seinen vor zehn Jahren verewigten Freund ins Auge fassend, weissagt er wie Bileam: „Mitten in diesem Meere von Kenntnissen muß sein Geist die völlige Wirksamkeit im Denken, Vergleichen und Beurtheilen behalten haben; sein Gefühl für das Schöne, Wahre und Große hat seine ganze Spannung, welche Natur und Verfeinerung und lange Uebung geben kann. Ein richtiger sicherer Blick, eine feurige, leicht zu entflammende, an die Herrschaft der Vernunft gewöhnte Einbildungskraft, ein fertiges, viel umfassendes Gedächtniß, mit der Kraft Aehnlichkeiten und Verhältnisse leicht zu bemerken und jeden Unterschied aufzufinden, ein sicherer und gereinigter Geschmack, der in jeder Gattung, jedem Zeitalter und jedem Stil der Natur, dem Wahren und Schönen treu bleibt: dies sind die charakteristischen Eigenschaften eines Geistes, den die Natur zum Antiquar bestimmt hatte". —

In der von Heyne angegebenen Bahn bewegte sich auch fernerhin der Antheil deutscher Gelehrten an der von Winckelmann gegründeten Wissenschaft. „Die Kunstalterthümer, sagt Eduard Gerhard, die Christ und Klotz, Becker und Böttiger auch ohne Winckelmanns Vorgang docirt haben würden, haben auch Heyne, Thiersch und Müller nicht weiter als zur sorgfältigen Scheidung der Kunstperioden auf Winckelmanns Grundlagen fortgebildet".

Darum aber darf man nicht glauben, daß die hämischen Ausfälle des Göttingers die Deutschen herabzustimmen vermocht hätten. Noch zu Schlegels Zeit war es allgemeiner Ton, mit Verehrung von ihm zu sprechen. Herder hatte sein Anathema auf solche Schwärzung des Strahlenden gelegt: „Niederträchtig wäre es, wie die Gesinnung des Mörders selbst, wenn wir Deutschen dem großen unsterblichen Verdienst unseres Landsmanns durch kleinfügigen critischen Schnickschnack entgegenreden und ihm deshalb Lob absprechen wollten, weil er zwar ungeheuer viel, aber nicht alles geleistet. . . . Demüthig sollten wir, academische und unacademische Müssiggänger, seinem Genius für jede übernommene Mühe auch einer verfehlten Muthmaßung, auch eines unrichtig angezogenen Datums der Kunstgeschichte, danken. Der Hauptzweck der Geschichte ist nicht verfehlt. Ein prächtiger Tempel, im edelsten und reinsten Geschmack steht da; wunderfam daß unter solchen Umständen Eine Hand ihn entwerfen und vollführen konnte; auch in seinen Fehlern und Mängeln höchst lehrreich".

Winckelmann war sich dieser kleinen Mängel wohl bewußt. Er hatte dieß schon 1766 öffentlich bekannt: „er gestehe gern, daß er zuweilen einige Kleinigkeiten nicht völlig richtig angegeben habe, weil man oft dem Gedächtnisse zu sehr traue, oder Gänge an entlegene Orte ersparen wolle; aber wie es kein Schaden sei, auf der Jagd nicht alles Wild zu fangen, oder Fehlschüsse zu thun, so hoffe auch er wegen des Uebergangenen oder Verfehlten Entschuldigung zu verdienen."

§ 140.

Leſſing.

Wie anders als Heyne drückte ſich ein wirklich großer Mann, der Stolz unſerer Nation, ein ebenbürtiger Richter aus!

Leſſing erhielt das Werk während des Drucks ſeines Laocoon. Im XXVI. Stück kündigt er es an. Man kann ſich die Stimmung eines Autors vorſtellen, dem während des Drucks ein Buch zugeſchickt wird, das von demſelben Gegenſtand, über den er ſelbſt Behauptungen der einſchneidendſten, principiellſten Art gewagt hatte, die ausführlichſten, größtentheils ganz neue Aufſchlüſſe giebt. „W. Kunſtgeſchichte iſt erſchienen. Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieſes Werk geleſen zu haben. Bloß aus allgemeinen Begriffen über die Kunſt vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz zu ſeiner Beſchämung in Werken der Kunſt widerlegt findet". Jenen Schritt hat Leſſing nie gethan. Den „Gedanken über die Nachahmung" verdanken wir den Laocoon. Die Kunſtgeſchichte regte nicht den Critiker und Aeſthetiker, ſondern den Antiquar und Philologen Leſſing an. Ein Buch leſen und es zum Object critiſcher Operationen machen, war bei Leſſing eins. Wie ein Zeichenmeiſter kein Blatt eines Zöglings vor ſich ſehen kann, ohne richtigere, fließendere Linien hineinzucorrigiren: ſo konnte einem literariſchen Erzeugniß gegenüber Leſſings critiſcher Rothſtift keinen Augenblick ruhig bleiben. Und er glaubte dann das Publicum auf ſolche Bemerkungen nicht warten laſſen zu dürfen. So wurde auch ſeine Ankündigung der Kunſtgeſchichte, die er nicht ohne Abſicht gerade dieſem Werke beifügte, zu einer Reihe von Ausſtellungen, Bedenken, Vorſchlägen — über das Zeitalter des Laocoon, über die Deutung des borgheſiſchen Fechters auf Chabrias (die er ſelbſt bald zurücknahm), gegen die Uebertragung des rhetoriſchen Kunſtworts Parenthyrſos für zu hoch getriebenen Ausdruck auf die bildende Kunſt. Aber er unterbricht ſich ſelbſt. „Doch ich enthalte mich, dergleichen Kleinigkeiten auf einen Haufen zu tragen, — Tadelſucht könnte es zwar nicht ſcheinen; aber wer meine Hochachtung für W. kennt, dürfte es für Krokylegmos halten". Ihm entgingen die kleinen Flecken beim erſten Durchblättern ſo wenig als Heyne; er ſoll zu einem Freunde geſagt haben, der ganze antiquariſche Theil der Kunſtgeſchichte ruhe auf ſeichten Stützen; aber er giebt dem Tadel eine Wendung zum Lobe: „Bei der unermeßlichen Beleſenheit, bei den ausgebreitetſten, feinſten Kenntniſſen der Kunſt, mit welchen ſich W. an ſein Werk machte, hat er mit der edlen Zuverſicht der alten Artiſten gearbeitet, die all ihren Fleiß auf die Hauptſache verwandten, und was Nebendinge waren, mit einer gleichſam vorſätzlichen Nachläſſigkeit behandelten, oder gänzlich der erſten beſten fremden Hand überließen. Es iſt kein geringes Lob, nur ſolche Fehler begangen zu haben, die ein Jeder hätte vermeiden können".

Und was hat Winckelmann zu dieſem unerreichten Meiſterwerke deutſcher Critik und Proſa, der gedankenreichſten, zuſammenhängendſten, ſo zeitgemäßen wie wirkungsvollen Schrift Leſſings geſagt? Oeffentlich hat er nur einmal in welſcher Sprache im Trattato preliminare ſich ganz kurz und mit academiſcher Vornehmheit über das Zeitalter des Laocoon erklärt; er nennt Leſſing einen scrittore giudizioso ed erudito (p. LXXIX). Deſto lebhafter und wechſelnder waren ſeine brieflichen Aeußerungen.

Winckelmann glaubte damals längſt nicht mehr, daß er je von ſeiner unbedingten Geringſchätzung ultramontaner Scribenten über Kunſt eine Ausnahme zu machen nöthig haben werde. Die Laune des Zufalls und ſeiner Mißverſtändniſſe hat uns eine Reihe von brieflichen Aeußerungen des einen Mannes über den andern beſcheert (die man ſich ſo gern in hoher Geiſtesgemeinſchaft zuſammenwirkend denken möchte), Aeußerungen die wegen des Vorzugs der Unmittelbarkeit ſchätzbar ſein würden, wenn ſie uns nicht den Menſchen, den ſie uns zeigen, etwas in der Menſchheit Blöße zeigten. Jener hält anfangs Leſſing, von dem er nie etwas geſehen hatte, für einen Studentenhofmeiſter, „einen jungen Bärenführer", und auf des Grafen Schlabrendorf Erbieten wegen eines Briefs an Leſſing, meint er ſpöttiſch, „als Dichter könnte ihm vielleicht mit Sonneten gedient ſein". Ihm ſowie Klotz, der eine Critik der Allegorie geſchrieben, nicht bloß in der Vorrede, ſondern im Text ſeiner „Anmerkungen" zu antworten, weiſt er hochfahrend ab: wie der Verleger ſich einbilden könne, daß er in dem Werke ſelbſt eine Widerlegung zweier Hallenſer einflicken werde, in einer Unterſuchung des ehrwürdigen Alterthums und der erhabenen Kunſt, die beiden ein Geheimniß bleiben müſſe".

Als er aber den Laocoon zu Geſicht bekam, da fand er ſich offenbar überraſcht ſo ausgebreitetem und geiſtvoll gebrauchtem Wiſſen und noch mehr einem Stil gegenüber, der ihm nach ſeiner Kenntniß deutſcher Literatur wie ein Wunder erſchienen ſein muß. Wie er lebhafte Emotionen nie zurückhielt, ſo auch dieſe erſte Bewunderung Leſſings nicht. Er entſchuldigt ſich: er ziehe ſeine Meinung zurück, die ihm zu vergeben ſei, da er von dieſem gelehrten Manne (leider) vorher nichts geleſen habe, — „und wenn derſelbe vor meiner Abreiſe aus Deutſchland durch etwas bekannt geweſen, konnte ich ebenfalls nicht wiſſen, da mein Gehirn mit alten fränkiſchen Chroniken und mit Leben der Heiligen angefüllt war." Zu den Auszügen, die ihm Schlabrendorf geſchickt, ſcheint ihm ſeine Gegengabe, eine früher verſprochene Beſchreibung der Villa Albani, in gar keinem Verhältniſſe zu ſtehen. „Leſſing ſchreibt wie man geſchrieben zu haben wünſchen möchte. . . . Wie es rühmlich iſt, von rühmlichen Leuten gelobt zu werden, ſo kann es auch rühmlich werden, ihrer Beurtheilung würdig geachtet zu ſein". Er hoffte, ihm auf die würdigſte Art antworten zu können, ja er wollte ihm gleich ſchreiben. Dieß wurde zu-

nächſt durch die Nachricht von einer Reiſe Leſſings verhindert, bald aber kehrte die alte Verſtimmung zurück. Seine Abneigung vor Briefwechſeln mit Deutſchland und vor Lanzenbrechen mit deutſchen Gelehrten, das ihm ganz unſympathiſche Weſen der Leſſingſchen Dialektik, die Wahrnehmung der Schwäche ſeiner Kunſtanſchauungen und ein klein wenig Neid gegen Leſſings Stil erklären ſolche Symptome der Uebellaune, wie den Ausſpruch, der Laocoon möge „ſchön und ſcharfſinnig geſchrieben" ſein, „jedoch nicht ohne bekannte Fehler in der Sprache; über ſeine Zweifel und Entdeckungen habe er viel Unterricht nöthig. Er komme nach Rom, um auf dem Orte mit ihm zu ſprechen". Dann aber heißt es wieder ſchroffer: „Dieſer Menſch hat ſo wenig Kenntniſſ, daß ihn keine Antwort bedeuten würde, und es würde leichter ſein, einen geſunden Verſtand aus der Ukermark zu überführen, als einen Univerſitätswitz, der mit Paradoxen ſich hervorthun will". Zu ſehr hatte er ſich gewöhnt, als einzige Autorität zu gelten, als daß er einer ſo ebenbürtigen und ſcharfausgeprägten Größe neben ſich hätte Platz machen ſollen:

der große Mann braucht überall viel Boden,
und mehrere, zu nah gepflanzt, zerſtoßen ſich die Aeſte.

Dieß iſt menſchlich; aber wie viel edler erſcheint doch Leſſing, der bei der Nachricht von Winckelmanns Tode, in einer jener ihm ſo eigenthümlichen, aus erhabener Selbſtloſigkeit und aus tragiſcher Bitterkeit gemiſchten Regungen, jenem, wie er ſchrieb, „mit Vergnügen ein paar Jahre von ſeinem Leben geſchenkt hätte". Gleichwohl war er ſich wohl bewußt, er möge ebenſo ungern Winckelmann ſein, als er oft Leſſing ſei. Er dachte ſogar daran, eine neue Ausgabe ſeiner Werke mit Anmerkungen, ſauberer als die Wiener Kunſtgeſchichte, zu veranſtalten. —

Dieß iſt alles, was von der perſönlichen Berührung beider Männer zu berichten iſt! Dort lebhaftes, dauerndes Intereſſe an den Arbeiten, den Lehren, der Perſon des andern, empfangene Impulſe für neue Felder der Forſchung, Probleme zum Nachdenken, neben dem freieſten, vielfach überlegenen Urtheil: Verehrung, faſt Liebe; hier nach einer vorübergehenden, durch Ueberraſchung abgedrungenen Anerkennung, verdrießliche Abkehr, der Vorſatz, nichts weiter zu hören, zu ſagen, zu verhandeln. Seltſame Anziehung und Abſtoßung zweier geiſtesverwandter Männer, zu denen wir als zu Dioscuren von Kunſt und Alterthum hinaufſehen! Dort der große, einfache, wahre Character, hier der eiferſüchtige Virtuos. Man ſollte denken daß Männer, die doch einſam ſtanden in ihrer Zeit, den Tag als ein Lebensglück gefeiert hätten, wo ſie ſich entdeckten. So ſpricht Goethe, vielleicht eigener Erlebniſſe gedenkend, den Wunſch aus, „daß Winckelmann in den Jahren des ruhigen Ueberblicks ſeiner Laufbahn ſich mit Leſſing verbunden hätte, um

ſeine Grundſätze zu größerer Klarheit zu bringen und alle Bedingungen derſelben genauer abzuwägen".

Beide, im Umgang mit den Alten großgeworden, hatten aus deren Dichtern ihren Geſchmack, ihr Empfinden, aus den Philoſophen ihre Grundſätze, ihren Verſtand und Character genährt. Sie wirkten mächtiger als alle, die begonnene geiſtige Strömung in die Richtung des Alterthums zu lenken, und zwar ebenſo durch ihren rückſichtsloſen Kampf gegen das Moderne, wie durch Schilderung der Meiſterwerke der Alten, durch Zergliederung der Praxis des Homer und Sophocles; und bei dieſem Geſchäft hatte nicht bloß Winckelmann „die Kunſt ſelbſt gerathen und die Hand geführt". Als in unſerer Dichtung die Dämmerung noch mit der Finſterniß rang, kamen Critik und Geſchichte, vor dem Schaffen und dem Leben, „wie ein Lichtſtrahl aus dunklen Wolken von vortrefflichen Denkern herabgeleitet". Beide erhoben ſich von Betrachtung der Kunſtwerke und Praxis in der Poeſie zu jenen „Haupt- und Grundbegriffen", deren ganze Herrlichkeit freilich, wie Goethe ſagt, nur dem Gemüth erſchien, auf das ſie ihre unendliche Wirkſamkeit ausübten, das durch ſie eines überſchwenglichen Wachsthums ſich erfreute, und der Zeit, in welcher ſie erſehnt, im rechten Augenblick hervortraten.

Viele fanden in dieſen nichts weniger als kalten oder undeutſchen Männern etwas Fremdes, etwas von der Marmorhärte und Marmorbläſſe der Antike, zu wenig modernes Helldunkel, die hohe Einfalt die ſie lehrten, war zu hoch, zu unnachſichtig gegen das vielverſchlungene Gewebe unſrer Schwächen, Tugenden und Bedürfniſſe. Sie erſchienen wie ſpätgeborene Söhne einer früheren Welt. Allerdings trafen ihre Pfeile eine ſolche Unzahl moderner Verirrungen ins Herz, daß ſie auf einem Archimedespunkt außerhalb der Bewegung modernen Lebens zu ſtehen ſchienen: die maleriſche Sculptur (W.) und Poeſie, und die philoſophiſche, allegoriſche Malerei (L.); das kalte Vergnügen aus der Erwägung der Geſchicklichkeit, wie es der eine, die Handwerksſchätzung, wie es der andere nannte; die Glätte des Marmors und der Verſe; die galliſche Höflichkeit ſtatt antiker Urbanität; die romantiſche Liebe ſtatt der männlichen, uneigennützigen Freundſchaft; die kalte Galanterie ſtatt der menſchlichen Empfindung; die moderne Erziehung, welche das Gehirn mit Träumen erfüllt und den unmündigen Verſtand mit bloßen Tönen ohne Begriffe unterhält; eine Demuth lehrt, welche die edle Ehrbegierde erſtickt (W.), und ein körperliches Bedürfniß in eine geiſtige Vollkommenheit verwandelt (L.).

Im Schwanken zwiſchen Willkür der Regel und Willkür der Natur, zwiſchen Befreiung von Verbildung und Verknöcherung, und formloſer Empfindſamkeit und genialer Selbſtvergötterung, wieſen ſie auf die Alten, „deren Vorrecht es war, in keiner Sache weder zu viel noch zu wenig zu thun", auf jenen Schwerpunkt, in dem die Griechen ihr beneidenswerthes Gleich-

gewicht gefunden hatten. Im Schönen, im Hellenenthum iſt die Mitte gefunden zwiſchen allen Ausweichungen, iſt der Streit ausgeglichen zwiſchen Verſtand und Gefühl, Cultur und Natur, Freiheit und Tradition, Genie und Geſetz.

Auf ſolcher gemeinſchaftlichen Baſis aber war noch Platz für ſehr verſchiedene, ja entgegengeſetzte Geiſtesart. Wie Plato und Ariſtoteles ſich auf dem gemeinſamen Boden des ſocratiſchen Idealismus gegenüberſtehen, wie ſpäter Kant und Herder, Schiller und Goethe: ſo ſind uns auch Leſſing und Winckelmann Typen ſcheidenden Verſtands und vereinigender Anſchauung.

Hier der logiſche Kopf, der Künſtler der Dialectik, der König der Critik, zur Erfindung und Entwickelung ſelbſt der eigenen Gedanken angeregt durch Widerſpruch; dort ein inſtinctiver, poſitiver Geiſt, alle ſeine Kräfte dahin vereinigend, eine bedeutende Erſcheinung und Erfahrung vollendet, gewinnend, hinreißend, würdig darzulegen. Faſt überall, wo Leſſing ein bedeutendes Urtheil fällt, ſieht man ihn Grenzbeſtimmungen vornehmen: zwiſchen Philoſophie und Religion, Chriſtengefühl und Theologie, wie zwiſchen redenden und bildenden Künſten, Witz und Genie. Er deſſen höchſtes Bedürfniß Erkennen der Wahrheit war, der der Poeſie die Handlung, den Character, die Leidenſchaft, die Accente der Natur wiedergewann, wollte in der Kunſt nur Schönheit haben, nicht Wahrheit, nicht Action und Ausdruck; kein Lehrgedicht, keine Allegorie. Winckelmann dagegen ſtrebte in dem Brennpunkt der Kunſt alle Strahlen des Geiſteslebens zu ſammeln: im maßvollen Affectsausdruck der Statue las er Größe der Seele, Weisheit; er liebte die allegoriſchen Bilder, weil ſie den Verſtand beſchäftigen; und das Entzücken gegenüber der hohen Schönheit ſchien ihm nicht verſchieden von der Seligkeit der Religionen; die Einfalt des Contours offenbarte die myſtiſche Einheit Gottes; überall divinirte er aus Werken der Dichtung Züge ihrer verlorenen Kunſtzeitgenoſſen; und er ſelbſt übertrug Kunſtwerke in Hymnen in ungebundener Rede.

Jene perſönlichen nnd polemiſchen Beziehungen und dieſe tiefe Verſchiedenartigkeit der Naturen war einſt Veranlaſſung, alle welche mit ſolchen Dingen ſich abgaben in zwei Heerlager zu ſpalten. Nach den einen hatte Leſſing — ſo ſchreibt Herder — Winckelmann unverzeihliche Fehler gezeigt, ihn philoſophiren gelehrt, ihm die Grenzen und das Weſen der Kunſt gewieſen, nnd aufgedeckt, daß ſeine Kenntniß der Alten ein ſchwankender Grund ſei. Den andern war Leſſing ein witziger Kopf, ein Schulphiloſoph, der mit ein paar Unzen Baumgartenſcher Philoſophie den Weltweiſen aller Zeiten trotzen wolle. — Aber auch als dieſe Controverſen längſt verhallt waren, mußte man ſich, bei allem Reſpect vor Leſſings „bis dahin kaum übertroffener Verſtandesſchärfe", doch ſagen, daß die Schönheitsbeſtimmungen, welche er

auf Winckelmanns Bahn verſuchte, „mit unendlich geringerer Sachkenntniß und beinahe ohne alles eigene Gefühl des Schönen" erſonnen waren. Als er ſein Hauptwerk ſchrieb, beſaß er faſt gar keine Anſchauungen, er kannte die Kunſt nur aus Büchern, ſelbſt die Gruppe, deren Namen es führt, hatte er nur in Kupfern vor ſich gehabt. Viele Thatſachen in ſeinem Leben führen auf die Annahme, daß die Betrachtung von Werken bildender Kunſt weder zu ſeinen Bedürfniſſen gehörte, noch ihm beſonderen Genuß gewährte, ja ihn nur äſthetiſch beſchäftigt hat. Oft verſäumte er unſchätzbare Gelegenheiten; dafür vertraten ihm zuweilen die Umſtände den Weg, wenn er wollte. In Berlin hatte er ſich vorgenommen, in Italien die Antike zu ſtudiren, ja in Griechenland die claſſiſchen Gegenden und die noch übrigen Denkmäler kennen zu lernen. Während er im Vaterland keine Heimath fand, kam ihm zuweilen der Gedanke, in Italien zu leben und zu ſterben. Er wäre dort vielleicht vor Langweile geſtorben. Die Reiſe, die er viele Jahre ſpäter als Begleiter des Herzogs Leopold machte, hatte mit dem was er geplant, nichts zu thun. Merkwürdig iſt daß gerade die Gemmen, mit denen er ſich ſo gründlich beſchäftigt, und die damals faſt das einzige Authentiſche waren, woran man in Deutſchland Stil und Kunſt der Alten ſtudiren konnte (wie denn nach Winckelmann ihre Abdrücke „zur Kenntniß des Stils und der Schönheit ungemein viel helfen können"), ihm von dieſer Seite ganz verſchloſſen geblieben waren. Die Gemmenkunde diente ihm bloß als Hebel in ſeinen Controverſen; in einem Stoßſeufzer über ihre dann freilich klägliche Trockenheit nennt er die antiquariſchen Unterſuchungen überhaupt „ein ſehr trauriges Studium". Er überredet ſich ſogar, in Zuſammenhang mit ſeiner Grille, daß Bilder im Kleinen nur ſymboliſche Bilder ſeien, „die Gemmen ſeien ſchädlich für das Kunſtauge, da die Schönheit ſich in ſo kleinen Figuren nicht deutlich genug empfinden laſſe, um auf die Ausführung im Großen einigen Einfluß haben zu können".

Vielleicht fehlte Leſſings beweglichem, ſcheidendem und ſchließendem Intellect jene beſchauliche Fähigkeit, die zur Vertiefung in plaſtiſche Werke unumgänglich iſt; das Verweilen in bloß anſchaulichen Objecten und bei bloß ſinnlichen Nuancen wäre ihm, wie Ruhe überhaupt, beſchwerlich, langweilig geweſen. Erſt ſeit ihm die Kunſt als Veranlaſſung literariſcher Discuſſionen, als Intereſſe der deutſchen Leſewelt entgegentrat, betheiligte er ſich auch an dieſen Dingen mit der Lebhaftigkeit, die er in alles legte; aber ſelbſt da war es ihm weniger um die Sache zu thun, als um die Theorien, die er daran knüpfte, um Berichtigung allerhand poſitiv-hiſtoriſcher Einzelheiten, endlich um den Kampf: er war ſich, wie Rumohr bemerkt, wohl bewußt, „daß ſeine Kunſtſchriften überall nur aus Aufwallungen der Mißbilligung, oder des Widerwillens gegen beſtimmte Einſeitigkeiten oder Verkehrtheiten

ſeiner Zeitgenoſſen, durchaus nicht aus einem poſitiven Beruf zur Kunſt entſtanden waren". Nachdem er verſichert hat, daß er nicht *für* Maler ſchreibe, ſondern *über* ſie, fährt er fort: „Ich wickle das Geſpinnſt der Seidenwürmer ab, nicht um die Seide ſpinnen zu lehren, ſondern aus der Seide für mich und meines gleichen Beutel zu machen; Beutel, um das Gleichniß fortzuſetzen, in welche ich die kleine Münze einzelner Empfindungen ſo lange ſammle, bis ich ſie in gute wichtige Goldſtücke allgemeiner Bemerkungen umſetzen, und dieſe zu dem Capital ſelbſtgedachter Wahrheiten ſchlagen kann". Der wahre Archäolog iſt der, welcher über die Kunſt philoſophirt, vorgefundene Formen aus Principien deducirен kann: „ein anderer iſt der Alterthumskrämer, ein anderer der Alterthumskundige. Jener denkt nur kaum mit ſeinen Augen, dieſer ſieht auch mit ſeinen Gedanken. Ehe jener noch ſagt, „ſo war das!" weiß dieſer ſchon, ob es ſo ſein könne". Dem Liebhaber ſind indeß dieſe Alterthumskrämer, im wörtlichen und abgeleiteten Sinn, viel zu unentbehrliche, mit ſeinen glücklichſten Lebensmomenten verwachſene Weſen, als daß er das Wort in jenem verächtlichen Sinne dem „Alterthumskundigen" entgegenſetzen möchte; während ihm, ſobald er vom „Sehen mit Gedanken" und Deductionen hört, die Erinnerung an ſo viel gedroſchenes leeres Stroh angſt und bange macht. Schon damals gab es übrigens manche, die glaubten, es gebe noch andere Wege als ſolche „gelehrte Katzbalgereien", um dieſe Sachen zu fördern, die bekannten, „nicht eine Stunde an der Theopneuſtie eines Homers gezweifelt zu haben, ohne ſich deswegen an der Blindheit weder ſeiner Scholiaſten noch Zoile zu ärgern".

Doch gerade weil Leſſing kein befeſtigtes Ganzes eigener Geſchmacksurtheile und daraus hervorgegangener Principien mitbrachte, konnte er auf Winckelmanns durch das Anſehen der Griechen und eigene Anſchauung geſtützte Lehren mit jugendlicher Aneignungsfähigkeit eingehen. Ueberhaupt war Leſſing, deſſen aphoriſtiſche Einmiſchungen in die Zeitfragen ſich nicht, wie bei den Zunftgelehrten, an ein ausgearbeitetes Syſtem anlehnten, ebendeshalb im Stande, ſich einer neuen Erſcheinung mit aller ſeiner Lebhaftigkeit zu überlaſſen, indem er jedoch alsbald begann, ſie von ihrem eigenen Geſichtspunkt aus critiſch zu behandeln und umzugeſtalten. Seine Theorie iſt durchaus ein Reflex von Winckelmanns Lehren, nicht ohne das Medium Mendelsſohns; ein intereſſantes Gemiſch gelehriger Hingabe und ganz eigenartiger Reproduction, logiſcher Ueberlegenheit und ſachlicher Abhängigkeit, geſchmeidiger Anbequemung an eines von der ſeinigen ſo beſtimmt verſchiedenen Mannes Denk- und Geſchmacksweiſe, bei critiſcher Originalität. Er giebt den Begriffen des anderen eine ſchärfere Faſſung, ſeinen Sätzen einen ſtrengeren Zuſammenhang, aber ſeine Dialectik, nicht durch die Anſchauung in Schach gehalten, entleert ſie auch von Inhalt, und er kommt auf ein Syſtem, das

wenn es Einfluß hätte gewinnen können, eine geradezu auszehrende Wirkung auf die Kunſt geübt haben müßte.

Leſſing beginnt mit dem alten Begriff der Nachahmung der Natur, die er aber von jeder künſtleriſchen Bedeutung entblößt, als eine ganz mechaniſche Operation, ein bloßes Verdienſt des Auges und der Hand ſich vorſtellt: ein „üppiges Prahlen mit der leidigen Geſchicklichkeit"; ſelbſt in ihrer höchſten Vollkommenheit kann ſie nicht mehr gewähren, als „das bloße kalte Vergnügen an der getroffenen Aehnlichkeit", hat kein anderes als das kahle Verdienſt der überwundenen Schwierigkeit.

Nachdem er das Verhältniß des Künſtlers zur Natur zu einer ganz geiſtloſen Fertigkeit, den ſinnlichen Lebensquell der Kunſt zu einem gar nicht der Kunſt ſelbſt angehörigen Mittel erniedrigt hat: blieb ihm für das Künſtleriſche, für den Antheil des Genies, nur das „Ideal", oder die Schönheit übrig, da er ja die Spiele des allegoriſchen Witzes abgewieſen hatte. Aber ſein Ideal iſt von den moraliſchen und myſtiſchen Ingredienzen des Winckelmannſchen Begriffs geſäubert, es iſt nichts als die Gattungsform, „der Menſch überhaupt", „das Bild wie es ſich die plaſtiſche Natur — wenn es eine giebt (läßt er den klugen Conti dieſem problematiſchen Begriff beiſetzen) — dachte, ohne den Abfall, welchen der widerſtrebende Stoff unvermeidlich macht; ohne das Verderb, mit welchem die Zeit dagegen ankämpft". Es iſt Kants „äſthetiſche Normalidee" (S. 159 f.).

Leſſing glaubt ſich eine Deduction dieſes Ideals nicht erlaſſen zu dürfen. Von dem Princip aus, daß der Endzweck der Künſte Vergnügen ſei, führt ihn eine Gedankenreihe zu dem Satz, daß Körper mit ihren ſichtbaren Eigenſchaften Gegenſtand der Malerei ſeien; und zwar ſolche, die angenehme Empfindungen erwecken. Häßlichkeit aber beleidigt unſer Geſicht, widerſteht unſerm Geſchmack an Ordnung und Uebereinſtimmung, und erweckt Abſcheu, ja Ekel. Folglich iſt Schönheit das oberſte Geſetz der Kunſt. „Während heutzutage die Malerei als die Kunſt, welche Körper auf Flächen nachahmt, in ihrem ganzen Umfang betrieben wird', ſo hatte der weiſe Grieche ihr engere Grenzen geſetzt, ſie bloß auf die Nachahmung ſchöner Körper eingeſchränkt. Sein Künſtler ſchilderte nichts als das Schöne, ſelbſt das gemeine Schöne, das Schöne niederer Gattungen war nur ſein zufälliger Vorwurf, ſeine Uebung, ſeine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenſtands ſelbſt mußte in ſeinen Werken entzücken".

Iſt die Schönheit oberſtes Kunſtgeſetz, ſo wünſchen wir zunächſt nichts mehr, als zu wiſſen, was Leſſing unter ihr ſich gedacht habe. Seine Aeußerungen zeigen, daß er der Fachliteratur aufmerkſam gefolgt, aber zu einem ſelbſtändigen Begriff nicht gelangt war, denn er bekennt ſich nach und nach faſt zu allen Definitionen, die es damals gab. Bald nennt er ſie mit

Baumgarten metaphyſiſch „die ſichtbare Hülle der Vollkommenheit", oder „die undeutliche Vorſtellung" einer ſolchen; bald empiriſch mit den Engländern „die übereinſtimmende Wirkung mannichfaltiger Theile, die ſich auf einmal überſehen laſſen; wenn der Begriff der Einheit der klärſte ſei, ſo ergebe ſich Schönheit, wenn Mannichfaltigkeit, das Erhabene." Und als Hogarth hervorkam, begrüßte er die Theorie der Wellenlinie als den Weg, die verſchiedenen Begriffe der Menſchen von dem was ſchön iſt, „auf etwas Gewiſſes zu bringen, und das elende Sprüchwort, daß man über den Geſchmack weder ſtreiten könne noch dürfe, aus dem Mund des Pöbels und der Gelehrten zu verbannen"; wobei er jedoch Hogarth die Originalität ſeiner Entdeckung beſtreitet, die er ſchon bei Parent fand, und eine genaue Beſtimmung der wahren mittleren Schönheitslinie mit Hülfe der höheren Mathematik fordert! —

Wie denn auch ſei, jener oberſte Grundſatz ſetzt den Critiker in Stand, für die Theorie der Kunſt und den Geſchmack ganz unanfechtbare, allgemeingültige Regeln zu erfinden, er braucht ihn nur in ſeine Conſequenzen zu verfolgen. „Alles was ſich mit der Schönheit nicht verträgt, muß ihr gänzlich weichen, und wenn es ſich mit ihr verträgt, ihr wenigſtens untergeordnet werden." Eine der nächſten Conſequenzen iſt der untergeordnete Werth des Porträts; denn es laſſe wohl ein Ideal zu, aber die Aehnlichkeit müſſe darüber herrſchen; es ſei das Ideal eines gewiſſen Menſchen, nicht das Ideal eines Menſchen überhaupt.

Von einem Ideal aber, und folglich von Betheiligung des Genies kann nur da die Rede ſein, „wo die Natur ſich ſelbſt etwas beſtimmtes vorgeſetzt hat". Zwar ſollte man meinen, das Ideal bezeichne gerade das was der Geiſt des Menſchen, ſei es auch nur durch Wahl und Combination, zur Natur hinzubringt. So ſah es Mengs an, der deshalb ein Ideal auch des Colorits, der Beleuchtung, des Ausdrucks und der Compoſition annahm. Leſſings Begriff zwingt ihn, das Ideal und folglich das Schöne auf den engſten Raum, faſt auf einen Punkt zu beſchränken. Der Umſtand, meint er, daß es ein Ideal körperlicher Schönheit nur im Menſchen giebt, bei den Thieren „ſchon weniger", in der vegetabiliſchen und lebloſen Natur aber „gar nicht" (hat die Natur hier keine Vorſätze?), „dieß weiſt der Blumen- und Landſchaftsmalerei ihren Rang an", d. h. einen ſehr niedrigen. Es beginnen hier jene, dem Kunſtfreunde ſo fatalen und oft ganz albernen Rangliſten in der Kunſt- und Geiſteswelt; als wenn der Landſchafter nicht ebenſogut die höchſten Qualificationen des Genies zeigen könnte, als der, für welchen nur Apollo und die drei Grazien vornehm genug ſind. Wie unterſcheiden ſich denn Claude's und Pouſſins von Proſpecten und Veduten? Als Vernet (1757) ſeine Seehäfen unternahm, tadelte man ihn in Paris, daß er vom

Nachahmer zum Copiſten der Natur, vom Hiſtorienmaler zum Porträtmaler heruntergeſtiegen ſei.

Zwar ein Nebenideal der Carnation und des permanenten Ausdrucks will Leſſing zugeſtehn, aber ein Ideal des Colorits und des tranſitoriſchen Ausdrucks läugnet er.

In der Lehre vom Ausdruck konnte er Winckelmanns Sätze wörtlich herübernehmen, aber ſie werden noch ſtraffer angeſpannt. „Es giebt Leidenſchaften und Grade der Leidenſchaften, die ſich in dem Geſicht durch die häßlichſten Verzerrungen äußern und den ganzen Körper in ſo gewaltſame Stellungen ſetzen, daß alle die ſchönen Linien, die ihn in einem ruhigen Stand umſchreiben, verloren gehen. Dieſer enthielten ſich alſo die Künſtler entweder ganz und gar, oder ſie ſetzten ſie auf einen geringeren Grad herunter, in welchem ſie eines Maaßes von Schönheit fähig ſind.“ Es ſoll alſo, wie Rumohr bemerkt, das geiſtig und ſittlich Unerfreuliche durch eine gewiſſe Halbheit des Eingehens oder durch ein unvermeidlich widriges Schminken und Beſchönigen zu einem Ergötzlichen und Anziehenden umgewandelt werden. Allein, während doch Winckelmann dafür hielt, daß Schönheit und Ausdruck ſich nicht entbehren könnten, daß jene allein „unbedeutend“ ſei, Handlung ſogar das erſte, zweite und dritte in der Kunſt: ſo verſteigt ſich Leſſing zu dem Einfall, „auf Hiſtorienmalerei ſei man nur verfallen, um körperliche Schönheiten von mehr als einer Art hervorzubringen; die Handlung ſei bloß ein Mittel, die letzte Abſicht des Malers nicht der Ausdruck, ſondern die Mannichfaltigkeit der Schönheit zu erreichen“.

Aus dem Princip der Einheit der Zeit, an welches die bildende Kunſt gebunden ſein ſoll (ähnlich hatte ſchon Shaftesbury räſonnirt), ſchließt er nicht bloß gegen die Zuläſſigkeit einer Folge von Zeitmomenten in einem Gemälde, ſondern gegen Bewegung überhaupt; ſelbſt „Grazie oder Schönheit der Bewegung ſei dem Maler weniger bequem als dem Dichter“. „Schnelligkeit iſt kein Vorwurf der Malerei“.

Kaum iſt wohl je ein Satz behauptet worden, dem die ganze Geſchichte der Kunſt ein ſo einſtimmiges Dementi gäbe. Bewegung iſt in der Malerei das mit ſtetig wachſender Entſchiedenheit und Erfolg erſtrebte Ziel; und wenn man alle poetiſchen und proſaiſchen Aeußerungen über Werke alter und neuer Zeit ſammeln wollte, ſo würde ſich wahrſcheinlich ergeben, daß die Mehrzahl den Ausdruck der Bewegung preiſen. Gerade die Art und Weiſe wie die Ruhe, die Stille gelobt wird, zeigt, daß es als Ausnahme erſcheint, wenn der Kunſt gelingt, auch dieſen Zuſtänden einen hohen Reiz, einen höheren als Bewegung ſelbſt, zu geben. Rumohr hat den Fehler aufgewieſen, der in der Argumentation Leſſings ſteckt, die Verwechlung des Gegenſtands der Darſtellung theils mit den äußerlichſten, durch den rohen Stoff herbei-

führten Bedingungen der Darſtellung, theils mit den einzelnen zur Darſtellung erforderlichen oder mitwirkenden Formen.

Die Helena des Zeuxis, eine nackte Figur ohne Handlung, war für Leſſing das vollendetſte Muſter maleriſcher Behandlung. —

Wir erfahren von einem ſeiner Freunde, daß er auf Colorit und Helldunkel „ſoviel als nichts hielt". Er will die dreifache Beleuchtung in Raphaels Petrus nur loben, ſofern der Maler von ungefähr auf ſie gekommen ſei, ohne daß ſie ſeine vornehmſte Abſicht war. Deshalb ſpricht er von den Bambocciaden, als ob die unedlen Formen und Scenen ihr ſpecifiſches Merkmal wären, und überſieht die unkörperlichen Elemente, den Humor der Auffaſſung, die maleriſchen Feinheiten, in welchen eigentlich ihr Reiz liegt. Pauſon der Maler fehlerhafter und häßlicher Bildungen, der in der verächtlichſten Armuth lebt, Pyreikus, der Maler der Barbierſtuben und ſchmutzigen Werkſtätten, Eſel und Küchenkräuter, der den Zunamen des Kothmalers (?) bekam, werden als die „Niederländer" des Alterthums verworfen. Das Colorit, weit entfernt, für dieſe feine, beſcheidene Kleinmalerei als Eingangspaß zu gelten, ſcheint ihm vielmehr ſelbſt den Wirkungen der hohen idealen Malerei eher hinderlich zu ſein. Eine Stelle in der Richardſon ſeine Handzeichnungen anpreiſt, gab Leſſing folgende Auslaſſung ein — eine Art Traubenſchuß gegen das Colorit:

„Wenn es wahr iſt, daß der Künſtler, wenn ihn die Schwierigkeiten der Färbung nicht zerſtreuen, mit aller Freiheit der Gedanken gerade auf ſeinen Zweck gehen kann; wenn es wahr iſt, daß man in den Zeichnungen der beſten Maler einen Geiſt, ein Leben, eine Freiheit, eine Zärtlichkeit findet, die man in ihren Malereien vermißt; wenn es wahr iſt, daß die Feder und der Stift Dinge machen können, welche dem Pinſel zu machen unmöglich ſind; wenn es wahr iſt, daß der Pinſel mit einem einzigen Liquido Dinge ausführen kann, die der, welcher mehrere Farben, beſonders in Oel, zu menagiren hat, nicht erreichen kann: ſo frage ich, ob wohl das bewunderungswertheſte Colorit uns für alle dieſe Verluſte ſchadlos halten könne? Ja ich möchte fragen, ob es nicht zu wünſchen wäre, die Kunſt mit Oelfarben zu malen, möchte gar nicht erfunden worden ſein". Und doch ſollte (ſo dünkt uns) ſeiner Theorie zufolge, daß die Aufgabe einer Kunſt in dem liege, was ſie allein und ohne eine andere hervorzubringen im Stande ſei, nicht in ſchönen Formen, die auch die Plaſtik bildet, ſondern im Colorit und Helldunkel der Schwerpunkt der Malerei zu ſuchen ſein.

Wenn man aber Leſſings Räſonnement Bildwerke der Alten entgegenſtellte, von denen er ja erklärt hatte, „was ihre Künſtler gethan, ſolle ihn lehren was die Künſtler überhaupt thun ſollten": ſo verlangte er, daß man unterſcheiden ſolle zwiſchen Kunſtwerken, woran ſich zu merkliche Spuren

gottesdienſtlicher Verabredungen zeigen, wo die Kunſt ein bloßes Hülfsmittel der Rede war, und ſolchen, wo Schönheit erſte und letzte Abſicht geweſen und denen man allein den Namen Kunſtwerke beilegen dürfe". (Wieviele würden da übrig bleiben? Welcher Kunſtrichter könnte dieſe Grenzlinie ziehen?) —

So hat Leſſing, nachdem er, in edlem Eifer gegen die Fratzenhaftigkeit der Zopfzeit, der bildenden Kunſt mit der einen Hand ihr liebſtes und glücklichſtes Feld, die Schönheit der ſichtbaren Erſcheinung wiedergegeben, ihr mit der anderen faſt alles genommen, wodurch ſie groß geworden iſt, Ausdruck und Handlung, Bewegung und Compoſition, Individualität und Character, Farbe, Beleuchtung und Draperie. Er, der in demſelben Werke über die Schwachheit der Deutſchen ſpottet, „aus ein paar angenommenen Worterklärungen die ſchönſten Dinge von der Welt abzuleiten", der uns lehrte, „daß nur der allſeitige Geſchmack der wahre ſei", der ſonſt der erſte war wo es galt, mit eignen Augen zu ſehen, Leſſing glaubt hier als Geſetzgeber der Kunſt aufzutreten, wie Ariſtoteles in der Poetik, indem er von ein paar allgemeinen Sätzen aus bilderſtürmeriſch mit ganzen weiten Feldern der Kunſt ins Gericht geht; er wähnt den reinen, ſtrengen, althelleniſchen Geſchmack zu verfechten, indem er mit zugemachten Augen, blinden Begriffen blindlings folgend, die herrlichſten Blumen im Garten der Kunſt ausrauft und auf den Unkrauthaufen wirft.

Seltſam! derſelbe der in der Dichtkunſt den kommenden Genies vorleuchtete, der furchtbarſte Gegner des conventionellen Idealismus, operirt hier mit den kahlſten Abſtraetionen des eclectiſchen Manierismus. Aber man kann ſich hier der Frage nicht erwehren, Sollte der Mann, der dort die Sprache der Natur und der Leidenſchaft zu Ehren brachte, bis in das ſcheinbar Gemeine und Nachläſſige hinein, der Shakeſpeare gegen Corneille erhob, der die Virginia aus dem antiken hiſtoriſchen Stil in das Coſtüm der Zopfzeit übertrug, der eine geſunde Poſſe einem ſchleppenden regelmäßigen Stücke vorzog, der das Experiment des bürgerlichen Trauerſpiels befürwortete: ſollte Leſſing in jenen Sätzen mit ſeinem eignen Empfinden — wenn er ſich Zeit dazu nahm — in Uebereinſtimmung geweſen ſein? Man ſtelle ſich eine Kunſt vor, die jenen Schönheitsgrundſatz ſtreng befolgte, und frage ſich, wen ſie ſchneller gelangweilt haben würde als Leſſing, der ja auch mit der ewigen Seligkeit die Vorſtellung der Langweile verband.

Es fehlt nicht an Spuren daß Leſſing, wenn er einmal ſeine Theorie vergaß und ſich von Eindrücken überraſchen ließ, auch in der Kunſt nordiſch, maleriſch empfand. So erzählt er z. B. in Briefen aus Hamburg, wie ihn unter den Gemälden des Bürgermeiſters Greve ein ſchönes und mit außerordentlichem Fleiß gemaltes „Küchenſtück" von Theodor Valkenburg, und allerliebſte weibliche Figuren in einer Landſchaft von Poelemburg aufgefallen

ſind. Jacobs Kampf von Wagenfeldt in der Johanniskirche heißt ein treffliches Gemälde, weil die Wirkung der Morgenröthe auf allen Theilen der Landſchaft, die Action des Körpers, das Feſthalten Jacobs und deſſen Begierde, ſeinen Gegner zu kennen, ſowie das Losreißen und die Bemühung des Engels, ſich nicht erkennen zu laſſen, in Handlung und Geſichtern ungemein ſchön ausgedrückt ſei. Dann ſah er recht gut, daß die „niedrigen, poſſirlichen und ekelhaften Gegenſtände" bei Rembrandt nur eine Nebenſache ſind, daß ſie gar nicht zu ſtofflicher Wirkung kommen, weil ſie uns in ſeiner „wilden und unfleißigen Art" in jenem magiſchen Zwielicht erſcheinen, „wo wir mit Vergnügen tauſend Dinge ſehen, welche deutlich zu ſehen kein Vergnügen iſt." „Ganz bezaubert" endlich hat ihn ein Stück von Hugtenburg, dem Schlachtenmaler Prinz Eugens, die Entſetzung einer von den Türken belagerten Stadt. Aber nicht der „der Schönheit untergeordnete Ausdruck" hat ihn bezaubert; vergeſſen hat er daß der tranſitoriſche Ausdruck nie ſchön iſt: „Welch ein Ausdruck der Affecte! ruft er, der Furcht, des Schreckens, der Wuth, des Schmerzes, der Todesangſt! und welche Gradation in dieſem Ausdruck!"

§ 141.

Weg der Kunſtgeſchichte durch Europa.

Die Bedeutung des Leſſingſchen Laocoon, der Zielpunkt ſeiner Dialektik lag nicht in der Kunſt, ſondern in der Dichtung, im Drama. Die „ſchöne Literatur" war ſo in den Vorgrund der geiſtigen Intereſſen getreten, daß auch dieſe Offenbarung der Griechenkunſt zunächſt faſt allein der Poeſie und dann der Philoſophie zu gute kam. Frau von Stael fand, daß Winckelmann in Deutſchland mehr auf die Literatur als auf die Künſte eingewirkt habe. „Seit jenem Werke, ſagt Gervinus, ſchien erſt das Reich des Schönen für Deutſchland geöffnet; und jeder Künſtler nicht nur, auch jeder Dichter, und alle die eine Ahnung von den mächtigen Anregungen einer Kunſtwelt und der Natur eines ſüdlichen Himmels hatten, wanderten ſeit Winckelmann nach Italien. Dort, ſagt Goethe, beginnt für jeden Empfänglichen die eigentliche Bildungsepoche. Sollte ein *plaſtiſches Element* in unſre Dichtung zurückgeführt werden, ſo war es durchaus nöthig, daß ſich neben der wiedergeborenen Muſik, die ſo ſchwer auf Klopſtock wirkte, die bildende Kunſt gleichfalls neu belebte, und der Geſchmack an ihr zurückgerufen werde, um in einer anſchauenden Dichternatur, wie Goethe war, die entſcheidende Gegenwirkung zu ſchaffen".

„Winckelmanns Kunſtgeſchichte, ſchildert A. Schöll im Herderalbum, glich der plötzlichen Ausgießung eines großen Tags, in welchem uns die Geſtalten

der griechischen Phantasie, die bisher vereinzelt im Halblicht oder Dunkel gestanden, vereinigt als eine ganze Welt des Genius, entfaltet als ein Olymp verklärter Menschheit zu schauen waren ... Wer nur aus unserer seltsam zusammengesetzten und verschnörkelten Daseinsgestalt heraus ... nach dem sich sehnte, was man als Unschuld, Genügsamkeit, Natur bisher in Erziehungsidealen und in Idyllenspielen mehr gesucht als gefunden hatte, der sah es jetzt hervorgestellt in der Antike, in dieser aus lauteren Naturformen und rein menschlichen Grundzügen erwachsenen Idealwelt. Sie erschien als der völlige Spiegel eines in der Natur befriedigten Geistes, als die Verewigung der Jugendgesundheit der Menschheit ... der Götterſaal der griechischen Plastik wie ein Gesetzbuch des Schönen selbst, worin das Symbol des Bedeutenden, die Richtmaaße des Ausdrucks und die Rhythmen der Anmuth verzeichnet seien". —

Nachfolger fand Winckelmann unmittelbar gar keine, und auch später nur für Bruchtheile seines Verdienstes. Was fehlte? Der Muth, seine Bahn zu betreten? Oder die stetige Richtung auf das höchste Ziel, unzerstreut durch die Lockungen der Bequemlichkeit wie der Geschäftigkeit? Oder die angeborene Disposition für den Gegenstand? Oder das Zusammentreffen von dem allen? Noch war kein Jahr seit seinem Tode verflossen, als der fromme Wunsch ausgesprochen wurde, „daß ein Lessing und Herder, anstatt den Herrn Geheimrath Klotz in dem so kurzen Genuß seines Lustri zu betrüben, ihre Muße und Talente vielmehr zu vollendeten Werken sammeln und die Verdienste eines Winckelmanns um den Ruhm seines Vaterlands, um die Lauterkeit und Macht der deutschen Sprache, um die Wiederherstellung des griechischen und attischen Geschmacks an weiser Ruhe, sittsamem Nachdruck, sorgfältiger Nachläſſigkeit, ungezwungener Würde u. s. w. übertreffen möchten". So stand geschrieben in der Königsberger Zeitung vom 6. Februar 1769.

Was die deutsche Philosophie anlangt, so hatte zuerst Moses Mendelssohn Winckelmannsche Elemente für seine Theorie benutzt, und die Lehre vom Ideal in seine Aesthetik verwoben. Schillers Gabe, wissenschaftliche Wahrheiten und Abstractionen mit poetischen Worten, Bildern und Klängen zu umkleiden, fand in manchen selbst schon poetisch angehauchten Aussprüchen und Schilderungen Winckelmanns glückliche Motive, deren Variirung man einige der herrlichsten Lehrgedichte aller Zeiten verdankt, z. B. das Ideal und das Leben. Bald darauf verließ die Philosophie die kahlen Höhen der Metaphysik und das enge Seelenzimmer der Psychologie, und unternahm es, alle Potenzen der neuaufblühenden Geistesbildung an sich zu ziehen und zu absorbiren. Die Auserwählten, welchen dieß Ineinanderspielen und -schillern von Speculation, Kunst, Religion und erotisch-geselligen Aufregungen für die Summe der Weisheit galt, trieben auch den Cultus der Antike.

„Winckelmann", ſo belehrte jene geiſtreiche Franzöſin ihre Landsleute nach den Eingebungen ihres romantiſchen Cicerone, „entwickelte die jetzt in allen Künſten angenommenen wahren Grundſätze über das Ideal, dieſe vervollkommnete Natur, deren Urbild in unſerer Phantaſie iſt, und nicht außer uns. Die Anwendung dieſer Grundſätze auf die Literatur iſt ausnehmend fruchtbar. Die Poetik aller Künſte wird in ſeinen Schriften unter einem Geſichtspunkt verſammelt, und alle haben dabei gewonnen: Man hat die Dichtkunſt beſſer begriffen durch die Sculptur, und umgekehrt, und man iſt durch die Kunſt der Griechen zu ihrer Philoſophie geführt worden. Die idealiſtiſche Metaphyſik hat bei den Deutſchen wie bei den Griechen zur Quelle den Cultus jener Urſchönheit, die nur unſer Geiſt erfaßt und wiedererkennt: ſie iſt das Andenken des Himmels, unſres alten Vaterlands, dieſe wunderſame Schönheit; die Meiſterwerke des Phidias, die Tragödien des Sophocles, die Lehren des Plato traten für uns in Harmonie, indem ſie uns unter verſchiedenen Formen dieſelbe Idee gaben".

Der bei den Italienern herkömmliche Idealismus, deſſen etwas veraltete metaphyſiſche Vorſtellungen von Winckelmann durch einige beſtimmt aufzuweiſende Anſchauungen neu belebt worden, ward von den Philoſophen wieder in jene Nebelwelt zurückgeführt, indem ſie aus ſeinen Goldkörnern für ihren Formelkram einigen Metallglanz gewannen. „Die Hervorbringung idealiſcher, über die Wirklichkeit erhabener Natur ſammt dem Ausdruck geiſtiger Begriffe" der Kunſt als Ziel gegeben zu haben, das iſt nach Schelling der große Gedanke, wegen deſſen er Winckelmann das Lob ſingt, in der Rede über das Verhältniß der bildenden Künſte zur Natur (1807). Auch ſoll ihm zuerſt der Gedanke geworden ſein, „die Werke der Kunſt nach der Weiſe und den Geſetzen ewiger Naturwerke zu betrachten, da vor und nach ihm alles andere Menſchliche als Werk geſetzloſer Willkür behandelt wurde" (vgl. S. 200). Deshalb gehöre er durch Sinn und Geiſt nicht ſeiner Zeit, ſondern entweder dem Alterthum an oder der Zeit deren Schöpfer er wurde, der gegenwärtigen. „Winckelmann ſtand in erhabener Einſamkeit wie ein Gebirg, durch ſeine ganze Zeit: kein antwortender Laut, kein Pulsſchlag im ganzen weiten Reich der Wiſſenſchaft, der ſeinem Streben entgegen kam". — Winckelmann würde ſehr erſtaunt ſein, wenn er erlebt hätte, was für Leute ſich für ihn echauffirten, indem ſie ihm zugleich ſein klares Waſſer trübe machten, was dann „Tiefſinn" hieß. Jetzt ſieht man allmählich ein, daß jener Tiefſinn (mit dem man ſich damals über die Aufklärung erhob) oftmals nichts war als eine Redeweiſe, die, zu Klarheit gezwungen, auf Träume oder Gemeinplätze hinausläuft; und daß alle jene vermeintlichen Entdeckungen tiefer Kunſt und Weisheit, wie ſie z. B. Schleiermacher in Plato, die Romantiker in Shakeſpeare, und andere in der Dogmatik fanden, eitel Hirngeſpinnſte waren.

Das Werk hatte den für deutsche Bücher damals äußerst seltenen Erfolg, sogleich ins Ausland zu dringen, und nicht bloß zu Fachmännern. Die Franzosen zeigten, daß sie auch das Fremde, das ihr Selbstgefühl verletzt, bereitwillig anerkennen und sich aneignen, sobald es ihnen nur zugänglich und genießbar gemacht wird. Winckelmann selbst fand noch in seinem Todesjahr: „die Franzosen selbst applaudunt, wenn sie ein patriotisches Herz auch wider ihre Scribenten merken". Der Bildhauer Etienne Falconnet, dessen Bedürfniß, von Zeit zu Zeit durch heftige Auslassungen über Kunstangelegenheiten sein Gehirn von störenden Wallungen frei zu machen, wir eine Reihe von Bänden „Oeuvres" verdanken, drückt zwar auch die Verstimmung der Pariser Künstler über Winckelmanns Grobheit aus (in dieser Herabsetzung sei ebensoviel fausseté als indécence); bekennt jedoch, nichts besseres über das Schöne in der Kunst gelesen zu haben; seine Lehren gründen sich auf die einzige solide Basis; möge er nun diese Wahrheiten anderen Künstlern, oder eigener Beobachtung verdanken, jedenfalls habe er ins Ziel getroffen. Die Geschichte der Kunst sei voll von sehr guten Forschungen, einigen Vermuthungen und mehreren gewagten, zuweilen geschmacklosen Endurtheilen (décisions). Allein jene Ausfälle wurden von den Franzosen um so leichter verschmerzt, je bälder ihnen selbst die Sybaritenkunst ihrer Boucher und Coustou langweilig wurde, und sie zur Abwechslung — und zum Schrecken der Musen und Grazien — einmal herbe Spartiaten werden wollten, damals als die Römer Peter Corneille's von den hohen Brettern ins Parterre des Lebens herabstiegen.

Unter den glänzenden Namen, deren damals Frankreich sich noch rühmte, war der geistvollste Denis Diderot. Unter den Malern und Bildhauern, welche den Salon im Louvre von 1765 bis 67 füllten, waren, sogar nach dem Urtheil der Gegenwart, wenig gute, die meisten arme Sünder; aber sie würden einen hinreichenden Zweck ihres Daseins gehabt haben, und was sie ihren Eltern und dem Staat gekostet, würde angewandt sein, wenn sie auch nichts gethan hätten, als den Salon von Diderot zu veranlassen; denn nie wieder hat sich soviel Feinheit und Witz in Ausstellungscritik verirrt. Diderot war der erste, der die eigenthümliche Originalität unsres Landsmanns bemerkte. Er stellt diesen liebenswürdigen Schwärmer (cet enthousiaste charmant) neben Jean Jacques. „Wenn solche Naturen einmal zufällig eine Wahrheit finden, so verkündigen sie dieselbe mit einer Energie, die alles zerbricht und umstürzt. In Paradoxen, wenn sie Bilder über Bilder thürmen, alle Kräfte der Beredsamkeit zu Hülfe rufen, Metaphern, kühne Vergleiche, Wendungen (tours), Bewegungen, wenn sie sich an das Gefühl, an die Phantasie wenden, Seele und Empfindungsvermögen an allen denkbaren Punkten angreifen — dann ist das bloße Schauspiel ihres Ringens schön.

Wodurch ſind Glycon und Phidias zu ihren Werken gekommen? er antwortet dir: Par le sentiment de la liberté, qui élève l'âme, et lui inspire des grandes choses; les récompenses de la nation, la considération publique, la vue, l'étude, l'imitation constante de la belle nature, le respect de la postérité, l'ivresse de l'immortalité, le travail assidu, l'heureuse influence des moeurs et du climat et du génie. „Aber ſo wahr und bedeutend Winckelmanns Enthuſiasmus iſt, wo er uns die Kunſt geſchichtlich begreifen lehrt: ſo falſch und irrlichteriſch iſt er, wo er in die Praxis hinüberſchweift.“ Dieſe Bemerkung machte Diderot ſchon im Jahre 1765, als der Stil à la grecque ſich erſt regte. „Fragt man ihn weiter, ob man lieber die Natur oder die Antike ſtudiren ſolle, ſo antwortet er unbedenklich, die Antike! — et voilà tout d'un coup l'homme qui a le plus d'esprit, de chaleur et de goût, tout au beau milieu de Tobose“.

Als Frau von Stael ihr Buch ſchrieb, konnte man ſchon Winckelmanns Verdienſt dahin präciſiren, daß er die Vermiſchung des antiken und modernen Geſchmacks aus den Künſten verbannt habe. Und dieß geſchah durch jene hiſtoriſche Vergegenwärtigung des Griechenthums, wie ſie mit ſolcher Nähe und Treue hier ebenfalls zum erſtenmal vorgekommen war. „Niemand hatte vordem ſorgfältige, gründliche Unterſuchungen mit ſo lebhafter Bewunderung vereinigt: aber nur auf dieſem Wege verſteht man die Künſte. Phantaſie und Wiſſenſchaft gaben Winckelmann gleichmäßig ihr verſchiedenes Licht: bisher glaubte man, ſie vertrügen ſich nicht miteinander. Nur durch Vertrautheit mit Land und Zeit kann man Kunſt- und Dichterwerke lebendig machen: die Gelehrſamkeit muß der Einbildungskraft zu Hülfe eilen und ſie womöglich zum Augenzeugen deſſen machen, was ſie ſchildern ſoll, zur Zeitgenoſſin deſſen was ſie erzählt. En s'aidant à la fois de l'imagination et de l'étude, on récompose le temps, et l'on refait la vie“. —

Italiens Eigenthum wurde die Kunſtgeſchichte ſchon vor ihrer Uebertragung durch den vom Verfaſſer ſelbſt ſeinen Monumenti vorausgeſchickten Auszug. E. Q. Visconti nennt ſie ein claſſiſches Werk, deſſen ganz ungewöhnliches (singolarissimo) Verdienſt ſicher nicht verdunkelt werde durch ſeine kleinen Flecken (nei). Die Ueberſetzer, Amoretti in Mailand (1779), Carl Fea in Rom (1783 f.) haben mit Fleiß dieſe Verſehen und Ungenauigkeiten verbeſſert; in der Dresdener Ausgabe wuchſen die Noten zu einem fortlaufenden Commentar an (deſſen weit bedeutendere auf die Kunſt bezügliche Hälfte Heinrich Meyer — Goethes „Kunſtmeyer“ — lieferte), der die Brauchbarkeit des Buches um ein halbes Jahrhundert verlängert hat. Italien rühmt ſich, die einzige vollſtändige Ausgabe von Winckelmanns Werken zu beſitzen (Prato 1831—35 in zwölf Bänden). Dort pflegt man von der „Gelehrſamkeit und Phantaſie“ Winckelmanns, von letzterer mit einem

skeptischen Accent zu sprechen; „zwar (bemerkt Cicognara, der Fortsetzer der Geschichte der Sculptur über die mittlere und neuere Zeit) sind seine Auslegungen nicht alle archäologische Canones geblieben, aber er hat die Denkmäler wieder der gebührenden Verehrung übergeben; wiewohl seine Schriften doch nichts großes, reales hervorgebracht hätten, wenn nicht, wirksamer als alle Vorschriften, das Beispiel Canova's hinzugetreten wäre".

Der archäologisch-historische Bestandtheil der Kunstgeschichte konnte in Winckelmanns Bahn und Geist nur auf Roms Boden fortgeführt werden, aber es geschah fast nur von deutschen Gelehrten. Die von ihm begründete Tradition historischer Untersuchung alter Kunstwerke ist bis auf die neueste Zeit auf deutsche Wissenschaft beschränkt geblieben. Italien, das allein mitzählt, kennt nur antiquarische Hermeneutik. Alles andere sind nur blasse Uebertragungen von Auszügen deutscher Arbeiten. An der Berichtigung der von Winckelmann angegebenen Stationen der Kunstgeschichte, an der Belebung der Strecken dazwischen durch Monumente, ist stetig, emsig und erfolgreich gearbeitet worden; was er als einzelner Mann allein auf seinen Schultern trug, das ist jetzt die Aufgabe eines ganzen deutschen Instituts, einer Colonie deutscher Wissenschaft auf dem Capitol selbst, eines lebendigen Schildhalters ihrer Ehre in der Fremde. Nur einmal wurde versucht das ganze Periodensystem in Frage zu stellen, den Stillstand der Kunst seit Ueberwindung des alten Stils bis Hadrian wahrscheinlich zu machen. Aber je mehr der Apparat sich vervollständigte, die Blicke in den Gang der Dinge deutlicher wurden, um so weniger finden wir Ursache, die Hochachtung einzuschränken für das, was er mit seinen Mitteln herzustellen vermochte. Noch heute kann gelten, was 1808 Millin schrieb, als er die Kunstgeschichte einem Tempel verglich, dessen Fundamente und Haupttheile so gut construirt sind, daß er für die Ewigkeit da zu sein scheint, und bei allen Verbesserungen und Zusätzen im einzelnen die Genauigkeit und Schönheit des Plans unanfechtbar bleibt. Auch A. W. Schlegel bezeugt (1812), das Werk sei classisch geblieben, ungeachtet seiner vielen Lücken und Irrthümer: dieß beweise seinen ungemeinen Werth. „Wie vor seinem Kunsturtheil der Künstler, schrieb 1842 Gervinus, so mag vor seiner genetischen Geschichte die archäologische Anatomie und Micrologie schweigen, die seitdem unendlich viel Material zusammengetragen hat, ohne daß einer gekommen wäre, dem es gelungen wäre ihm auf seinem Wege nachzugehen, und dem das Herz auf dem Fleck säße wo es ihm saß".

„Die Kunstgeschichte (sagt abschließend Eduard Gerhard 1856), die er als ein Ganzes hinstellte, werden bei so sehr erweitertem Umfang erst unsere Nachkommen würdig erneuern können; sie werden das aber nur auf Winckelmanns Grundlage vermögen"... Sein Verdienst war, „Gefühl und Verständniß des Schönen gewahrt und geschichtlich begründet, die Kunsthöhe des

Alterthums gezeigt, die geschichtliche Entwickelung der Kunst in Denkmälern nachgewiesen, die Denkmäler selbst im Zusammenhang von Kunst und Alterthum eingehend gewürdigt zu haben. . . Kunsturtheil, Kunstgeschichte und selbst die davon abhängige antiquarische Forschung haben im Schooße deutscher Gelehrsamkeit nur mangelhaft und einseitig sich entwickelt, so oft nicht Winckelmanns Schönheitsgefühl, seine philologische Bildung, sein critischer Blick für Echtes und Falsches, sein combinatorisches Talent und die dabei unerläßliche Fülle monumentaler Anschauung auch seinen Nachfolgern zu Gebote stand. Die Vereinigung so großer Eigenschaften hat längst ihn zum Musterbild echter Forschung gemacht. . . Zwar Erfolge zu erreichen, wie er sie gehabt, ist keinem seiner Nachfolger mehr möglich: dem ersten Gründer der Kunstgeschichte, dem nie verstummenden Herold der Kunst der Hellenen, dem jeder Abschwächung seines Ruhms früh vorausgeeilten Propheten und Märtyrer für Kunst und Alterthum, gebührt mehr als irgend einem der von seinem Haupt unzertrennliche erste Kranz".

§ 142.

Blick auf die Kunst der Zeit.

Als Winckelmann dieses Werk schrieb, hatte er den in seiner Erstlingsschrift vorangestellten Zweck, auf die Kunst der Gegenwart einzuwirken, völlig aufgegeben; die nähere Bekanntschaft mit deren zeitigen Vertretern hatte ihm die Hoffnungslosigkeit einer solchen Reform gezeigt. Daß aber die Befolgung der von ihm mitgetheilten Grundsätze der einzige Weg zum Heil sei, war nach wie vor seine Ueberzeugung. Wo er bei Künstlern Empfänglichkeit sah, sprach er sich etwa in der Weise aus, wie er Wiedewelt schrieb:

„Suchet die edle Einfalt in den Umrissen und in der Kleidung, und stellet euch in Ermangelung der Köpfe der Niobe einen Kopf vor, dessen Umriß Raphael mit einem einzigen Zuge der Feder schnell, aber richtig und zur Ausführung bestimmt, unverbesserlich entwarf. So sind jene Köpfe gearbeitet, die nicht gemacht, sondern geblasen scheinen, aber durch einen Hauch der Pallas, der den Menschen des Prometheus belebte. Fliehet die gelehrte Andeutung vieler Dinge des Michelangelo, und suchet (wie der Apostel sagt) nicht überweise zu sein. Erzeuget eine griechische Schönheit unter dem cimbrischen Himmel, die noch kein Auge gesehen, und erhebet dieselbe, wenn es möglich ist, über alle Empfindung, welche die Züge der Schönheit stören könnte. Sie sei, wie die Weisheit die aus Gott erzeugt ward, in dem Genuß der Seligkeit versenkt, und bis zur göttlichen Stille auf sanften Flügeln getragen".

Das höchste was von der Kunstgeschichte gesagt werden kann, ist, daß sie den Anfang einer Reihe macht, — in wörtlicherem Sinn als dieß von ähnlichen Erscheinungen in der Geschichte der Wissenschaften gesagt werden kann. Die Idee, der Plan, die Stofffammlung, das alles kommt auf Rechnung des Autors, der nicht auf den Schultern seiner Vorgänger, sondern auf eigenen Füßen steht. Und doch hat er Zeit gehabt, seine Arbeit so reifen zu lassen, daß sie zugleich als literarisches Kunstwerk in die Welt ausging: und diese letzte Hand des Meisters ist für das Schicksal eines Buches entscheidend:

Auch das beste was Ihr bildet, ist ein ewiger Versuch,
Nur wenn Kunst es adelt, bleibt es stereotyp im Zeitenbuch.

Das Werk ist indeß nicht bloß ein Anfang, es kann, in einer andern Beziehung, auch betrachtet werden als Glied einer Kette, die sehr weit zurückreicht.

Was sich als der Markstein der Renaissance dem Bewußtsein der Folgezeit so tief eingeprägt hat, war bekanntlich nur der Sieg einer längst bestehenden Strömung, die durchs ganze Mittelalter von Zeit zu Zeit an die Oberfläche tritt, und bald in dieser bald in jener Kunst Formen des Alterthums an sich zieht. Was Niccolo Pisano als räthselhaften, dem Lauf der Jahrhunderte vorgreifenden Versuch an die Pforten der neueren Plastik gestellt, verlor sich bald wieder im Strom fremder Elemente; es schien für immer verschwunden in dem Jahrhunderte, welches die edle, harmonische, noch mittelälterlich empfundene Eleganz Ghiberti's und Donatello's kühner, rücksichtsloser Realismus beherrschte; aber es wurde im Einklang mit dem Zeitgeist und mit gereifter Kraft von den Cinquecentisten wiederaufgenommen. An zwei Punkten hauptsächlich hat die neuere Kunst die Antike an sich gezogen: da wo sie auf eignen Wegen zu einer Höhe des Formgefühls gelangt war, die über die Kluft der Jahrtausende hin die Antike als verwandt begrüßte; sodann in Zeiten der Erschöpfung, wo sie Nahrung und Erleuchtung von außen bedurfte und suchte. Die Elemente die sich Mantegna, Raphael, Tizian aus antiken Resten aneigneten, gehörten zur ersteren Art, es sind Details: zuviel Eignes hatte die moderne Malerei in ihrer lebendigen Zeit zu sagen, als daß sie auf eine förmliche Nachahmung der Antike hätte verfallen können, obwohl keine Zeit wie sie disponirt war, ihre unendliche Schönheit zu empfinden und sich zu assimiliren. Niemand kann weiter vom „Geschmack der Griechen" entfernt sein, als Michelangelo, der die Folgezeit mit dämonischer Macht in seine Bahnen trieb. Selbst in der Baukunst konnte sich der doctrinäre Purismus der Cinquecentisten nicht lange behaupten. Erst in der Zeit der Eclectiker fing die neuere Kunst an sich zu solcher Selbstverläugnung bereit finden zu lassen; seitdem werden antike Reminiscenzen

häufiger; Guido nannte die Niobidenköpfe ſeine Visioni di angioli; man rechnete ihm nach, daß die beſten Figuren in ſeiner Aurora von den borgheſiſchen Tänzerinnen ſtammten. Am weiteſten ging einer, der von jenſeits der Alpen gekommen war, Pouſſin, der erſte, deſſen Stil in ſeiner Entſtehung weſentlich durch die Antike beeinflußt wurde.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts war die italieniſche Kunſt nahe daran zu verſiegen. Erſt jetzt drangen die antiken Formen mit Macht in die Phantaſie ein, ohne Widerſtand zu finden. Was man bisher für moderne Fortbildung der Antike gehalten, erſchien als Entſtellung, als widrige Vermiſchung; ihre vermeintliche Trockenheit und Kälte als der wahre plaſtiſche Stil. Zum erſtenmale traten ſich Modernes und Antikes als zwei grundverſchiedene, feindſelige Geſtalten gegenüber: der Vergleich fiel durchgehends zum Nachtheil des Modernen aus. In zerrütteten Staaten entſtehen die Utopien; in halbbarbariſchen und aufgelöſten Geſellſchaften erheben ſich Heroen, Propheten und Heilige; die Kindheit der Naturwiſſenſchaft hatte den Genius der Naturphiloſophie. Winckelmanns Lehre als practiſcher Vorſchlag betrachtet iſt eine künſtleriſche Utopie, wie der Staat Plato's oder der des Thomas Moore. Nationaleigenthümlichkeiten, perſönliche Neigungen werden perhorreſcirt, die Natur ſelbſt iſt eine Macht, die halb erleuchtend halb irreführend iſt, und der man ſich nicht ohne gehörige Präſervative überlaſſen darf; „Einheit" iſt ja das Schlagwort aller Schwärmer und Syſtemmacher; Farbe, Beleuchtung, Affect, das Sinnliche in der Kunſt wird rigoriſtiſch exilirt.

Die moderne Kunſt hatte ſich ausgelebt, und nichts war natürlicher, als daß man ſie durch das Medium des letzten Verfalls ſah. Es war eine Zeit der Epigonen, ermattet, niedergedrückt von der reichen Vergangenheit, ihre Stimmung das Gegentheil der eroberungsluſtigen Hingabe an die Natur in den ſchöpferiſchen Zeiten. Man erinnerte ſich einer gemeinen Natur in den geiſtreich-cyniſchen Pöbelſcenen der ſogenannten Naturaliſten; man nahm auch die Hautfalten, Grübchen und ſonſtige ſtilloſe Minutien der Bildhauer für Naturalismus; man kannte das wilde, wunderliche Naturell holländiſcher und welſcher Originalgenies; man ſah immer derber in den Gemälden flämiſche, neapolitaniſche, hiſpaniſche und galliſche Natur ſich breit machen. Nun erſchien von der Fackel der Wiſſenſchaft beleuchtet, die Griechenkunſt in all ihrer fernen Glorie. Sollte man annehmen, daß von der ſich ſelbſt und der Natur überlaſſenen Kunſt ein Weg zu dieſer Höhe führe? . . .

Und es ſind Erſcheinungen gekommen, welche dieſer Predigt von der Nachahmung der Antike Recht zu geben ſchienen. Winckelmanns Lehre leuchtete der größten Epoche modern-helleniſcher Kunſt vor. Noch vierzig Jahre und man konnte zu Rom aus dem Atelier eines lebenden Meiſters Marmorbilder hervorgehen ſehn, die keine Copien waren, Werke eines Mannes der

so gewaltig schuf, so zart und poetisch ersann wie irgend ein Neuerer, und in dem doch alles, was man bisher als Monopol der Griechen betrachtet, wieder aufgelebt schien. Die Merkmale des Begriffs „modern" mußten völlig umgeworfen werden. Der Geist des Lebens war über das Feld voll Todtengebeine gekommen. Lange schon war der Geschmack der Antike herrschend, aber Werke ferner Vergangenheit bleiben uns allezeit fremd gegenüberstehen: Thorwaldsen setzte uns in den Stand, sie mit dem Reiz des Lebens, der Neuheit, der Gegenwart bereichert zu genießen. Es war nordischer Ernst, Keuschheit, liebevolle Hingabe, die das Griechenthum wieder erweckt hatte; von der Rhetorik, der Sinnlichkeit, der Geziertheit des Romanenthums war keine Spur mehr übrig.

Es ist wahr, man konnte auch auf der Bemerkung verweilen, daß wohl noch nie die neuere Zeit sich beschieden hatte, so wenig eignes zu sagen, so wenig was an die Welt erinnerte, die auf die Götterdämmerung des Olymps gefolgt war. Diese Werke waren wie wunderbar geniale Supplemente zu dem großen Epos der Antike, vielleicht nicht ganz gleichlautend mit den verloren gegangenen Theilen, vielleicht ohne die Naturfrische, den Lebenshauch, das individuelle Gepräge der Urbilder, vielleicht auch reiner, zarter empfunden; aber ihrer Sprache, ihrer Rhythmen vollkommen mächtig. Elysische Schatten sind es, die in einer klareren, lichteren Luftschicht über dem Leben schweben. Aber ohne jene Selbstverläugnung hätte man solches nicht erreichen können. Ohne das Erlöschen der modernen Bildhauerei, ohne die Unterbrechung ihrer Tradition, ohne die gänzliche Abkehr vom Geschmack der letzten Jahrhunderte, endlich wohl auch ohne den Eintritt des Nordens, der ungehemmt durch eigne Kunstüberlieferung, frei, offen und kraftvoll die neuen von der Wissenschaft vorgezeichneten Aufgaben angriff — ohne dieß alles hätten wir das Wunder nicht gehabt.

Gesetzt aber selbst (wer weiß es?), es wäre unsrer Kunst nicht beschieden, diesen Kränzen noch weitere hinzuzufügen, weiterzugehen auf diesem Wege: brauchen wir denn nachzuahmen was wir herrlich finden, müssen wir werden, was wir bewundern? In jenen bedenklichen Reden vom „Hinausgehen über die Natur" kann auch der unwiderstehliche Zauber, die unerreichbare Höhe der Griechen ausgedrückt sein. Sie, welche der Kunst ihre Aufgaben so hoch wie möglich gestellt, besaßen das Geheimniß, uns in sinnlichen Gestalten das Bild einer Menschheit zu zeigen, deren Anblick unsre Begriffe von der Größe und dem Adel der Menschennatur in der That erhöht. Diese Gestalten erscheinen uns wie Erinnerungen eines verlorenen Daseins, das dem göttlichen Ursprung unsres Geschlechts näher stand. Das Volk, in dem sie ihre lebendigen Muster hatten, ist für immer aus der Geschichte verschwunden, seine sittlichen Ideen, seine Gewohnheiten, sein Glaube, sein

Anſtand ſind ein Ganzes, von dem unſre Cultur ſich immer weiter entfernt. Aber ihre Werke können für uns das höchſte bleiben, was der menſchliche Geiſt in ſichtbaren Formen gedacht hat; und wir dürfen uns glücklich preiſen, wenn wir wenigſtens von außen, durch Studium uns allmählich dieſe verlorene Welt aufſchließen. Ihre Trümmer ſind Reſte einer Offenbarung, die, wenn ſie ganz untergegangen wäre, keiner wiederfinden würde. Daher ſind ihre kleinſten Reſte unſchätzbar; der beſchränkteſte Arbeiter an ihrer Entdeckung und Entzifferung darf ſtolz ſein, an einem Werk der Humanität mitzuhelfen. Und von dieſen Reſten fällt denn auch ein unvergänglicher Glanz auf das Buch, deſſen ausführliche Beſprechung eben in dieſer Bedeutung des Gegenſtands eine Entſchuldigung findet.

Drittes Capitel.

Nachträge und Nachklänge.

§ 143.

Das Jahr 1764.

Wollte man in der Kunſtebbe des achtzehnten Jahrhunderts ein Jahr nennen, welches den tiefſten Stand und folglich den Wendepunkt bezeichnet (was doch bei der Vielheit der hier neben einander her-, aber nicht parallellaufenden Cauſalreihen ſtrenggenommen nicht angeht), ſo würden manche Gründe für das Jahr des Erſcheinens der Kunſtgeſchichte ſprechen, alſo des Werks, das mehr als irgend ein anderes über die letzte Zeit den Stab gebrochen und die Augen für neue Wahrheiten geöffnet hat. Wie in nordiſchen Sommernächten die letzten Lichter der untergegangenen Sonne ſich mit den erſten der aufgehenden verſchmelzen, ähnlich iſt es mit den Nächten im Culturleben der Völker.

Wir ſehen in dieſem Zeitpunkt eine Reihe Größen, welche der letzten Periode höfiſcher Kunſt den Namen gegeben hatten, verſchwinden. Der ſächſiſche Churfürſt, welcher Dresden zur glanzvollen Metropole der Künſte in Deutſchland gemacht, ſtarb bald nach dem Ausgang des Kriegs (den 5. Oct. 1763); und wie mit ihm das „auguſteiſche Zeitalter" Sachſens endigte, ſo war der Termin für das Zeitalter Ludwig XV der Tod der Marquiſe von Pompadour († 5. April 1764). „Was bleibt von dieſer Frau, ſchrieb damals Diderot, die uns Menſchen und Geld ausgeſogen hat, die uns ohne Ehre und Kraft zurückließ und die das Staatenſyſtem Europa's umſtürzte? Der Vertrag von Verſailles, der ſolange dauern wird als er kann; der Amor Bouchardon's, den man ewig bewundern wird, einige geſchnittene Steine Guay's, welche die Antiquare der Zukunft in Staunen ſetzen werden, ein hübſches Bildchen Vanloo's, dem man zuweilen einen Blick ſchenken wird, und ein Haufen Aſche".

Ihnen folgte Graf Caylus (5. September 1765), über ein Menſchenalter in Paris der Träger der Archäologie, in der hiſtoriſchen Betrachtung

Winckelmanns nächster Vorläufer; ferner Graf Algarotti (3. Mai 1764), dieß lebendige Band zwischen Italien und den nordischen Höfen, der August III so manche Perle verschaffte, der Tischgenosse Friedrich II; Carle Vanloo (15. Juli 1765), premier peintre du Roi — et de la nature, wie man damals sagte, tel roi tel peintre, wie es heute heißt; René Michel Slodtz, als Knabe wegen seiner Engelsgestalt mit blonden Haaren Michel-Ange genannt, woraus die Freunde später einen zweiten Michelangelo machten; von ihm war in St. Peter die Statue des h. Bruno zurückgeblieben. Er sollte die Chimäre des nun vergangenen Zeitalters verwirklicht haben, „die edle Wahrheit der Natur mit den schönen Formen der Alten und Bernini's verführerischer Grazie zu verschmelzen".

Aber zu gleicher Zeit erhoben sich neue Gestirne am Rande des Horizonts, ob zwar noch Niemand ahnte, welchen Glanz sie einst verbreiten würden. „In der Biblioteca Angelica, so erzählt das römische Diario vom 15. September 1764, am Donnerstag Vormittag, bestand Sig. Ennio Quirino Visconti, ein Knabe von 12 bis 13 Jahren, mit großer Geistesgegenwart und zur Bewunderung der nobeln, sehr zahlreichen Zuhörerschaft, eine öffentliche Prüfung in Trigonometrie, Kegelschnitten, Algebra, Integral-, Differential- und Exponentialrechnung; mit Freiheit für Jedermann, ihm Fragen vorzulegen über die Auflösung und Demonstration der Theoreme und Probleme der ebenen Trigonometrie Wolffs, über Grandi's Kegelschnitte und die Lösung aller 380 analytischen Probleme, die der genannte Wolff behandelt. Auf alle ihm von verschiedenen kundigen Leuten gestellten lateinischen Fragen antwortete er so gelehrt und gab so klare Beweise seiner großen Gaben, daß er den außerordentlichsten Beifall erntete, besonders von den Cardinälen Galli und Fantuzzi, welche das Examen mit ihrer Gegenwart beehrten, wie auch verschiedene Prälaten und Religiosen thaten, welche die höchsten Aemter in ihren Orden einnehmen."

In demselben Herbst 1764 wandelte ein 22jähriger Jüngling, ein Romagnole aus Santarcangelo, zum erstenmale staunend unter den Bogen des Colosseums, und sah hinauf zu den grandiosen, vertiefsten Zeilen der Ruinen, in welchen einst längst ausgebrochene Metallbuchstaben gebettet gewesen waren, Zeilen, für die er einst neue Lichter aufstecken sollte: Gaetano Marini.

Im selben Jahre erschien Beccaria's Werk von Vergehen und Strafen. „Nun, rief man triumphirend zu Paris, hat die philosophische Gährung die Alpen überschritten und rückt dem Heerd des Aberglaubens nahe. Das Reich des Unsinns droht von allen Seiten den Zusammensturz, und wenn die Vernunft endlich ihren Platz einnehmen sollte, so müßte es uns leid thun, zu früh in die Welt gekommen zu sein".

In Paris hörte man die erhabenſte Schöpfung des Genius Gluck's, den Orpheus; und der Capellmeiſter Mozart von Salzburg ließ ſeinen ſiebenjährigen Knaben Concerte geben, in welchen man, wie Grimm ſchrieb, „Mühe hatte zu glauben, was man mit eigenen Augen ſah und mit eigenen Ohren hörte".

Aber der neue Tag der Kunſt war noch fern: Canova war erſt vier Jahr alt, Thorwaldſen noch nicht geboren, erſt zehn Jahre ſpäter iſt Louis David in Rom erſchienen. —

Die Kunſtgeſchichte war dem Fürſten gewidmet, von dem man hoffte, daß er die Pflege der ſchönen Künſte jenſeits der Alpen in beſonnenerer und erfolgreicherer Weiſe als ſein Vater fortſetzen werde, mit dem ſeine Bildung in demſelben Boden — einer italieniſchen Reiſe — wurzelte. Schon war durch Gründung der Academie unter Hagedorns Direction ein neues Syſtem der Kunſtwirthſchaft inaugurirt worden. Winckelmann war zum Aufſeher des Cabinets der Antiken beſtimmt, die bisher ein todter Schatz geweſen waren, nun aber durch ihn ein wichtiges Bildungsmittel werden ſollten. „Les Antiques (bemerkte Hagedorn in ſeinen gutachtlichen Réflexions sur l'état présent des arts en Saxe) exposées dans un Salon, personne ne leur pourroit faire plus d'honneur que l'Abbé W. à Rome, également versé dans la Science des Médailles". Auch ſonſt hatte Jedermann ſich der Hoffnung überlaſſen, daß Friedrich Chriſtian's Regierung beſtimmt ſein werde, die Wunden Sachſens zu heilen. Der Anblick der Zerſtörung in Dresden, bei ſeiner Rückkehr von München am 30. Januar 1762, hatte auf ihn einen unauslöſchlichen Eindruck gemacht.

Da kam als Neujahrsbotſchaft die Kunde, daß Friedrich Chriſtian nach nur zwei Monaten und zwölf Tagen Regierung von den Blattern hingerafft ſei († 17. December 1763). „Ich weiß nicht, ſchreibt Winckelmann den 4. Januar an Weiße, was ich zum neuen Jahre wünſchen kann, da nichts zu hoffen iſt, nach dem Fall des Prinzen, den Gott zum Heil ſeines Volks nur gezeigt hat," — eine Anſpielung auf Virgils Marcellus, die man ſchon bei Marcel II gemacht hatte, der nur drei Wochen Pabſt war (1555). „Geſtern haben wir dieſe Nachricht erhalten, die mir wie ein Schwert durch Mark und Bein gegangen iſt. Unerſetzlicher Verluſt! durch welchen ich zugleich auf immer von Sachſen getrennt bleibe, wohin mich mit heimlicher Verläugnung aller hieſigen Vortheile ein faſt unüberwindlicher Zug rief, ſo daß ich alle meine Ruhe hätte verläugnen können, um in der letzten Hälfte meines Lebens wiederum einen Schulmeiſter und Kinderlehrer, was mein innerer Beruf war, abzugeben"... Ihm zu Liebe habe er jenes Opfer wohl bringen wollen; er habe eine überſchwengliche Liebe zu dem göttlichen Prinzen gehabt, „welcher das ähnlichſte Bild von dem gütigſten Weſen war... Hier iſt nunmehr meine

Hütte aufgeschlagen, und nach Verluſt des anbetungswürdigen Prinzen, der zum Heil ſeines Volks von Gott erkoren war, iſt faſt alle Neigung für das Land ... verſchwunden".

§ 144.

Blick auf die letzten Jahre.

Winckelmann hatte nun das beſte, das wichtigſte, was er der Welt zu ſagen hatte, geſagt. Ein Ton der Beruhigung mußte ſich über die folgenden Jahre verbreiten, die ihm noch zugezählt waren im hohen Rom; wenige waren es; — hatten die Götter ihm dem ſpätgebornen Griechen zu gefallen ſich ihres altgriechiſchen Characterfehlers, des Neids wieder erinnert? Er durfte abwarten, daß das Echo deſſen was er der Welt geſagt, das Echo des Ruhms zu ihm zurückkehre: es blieb nicht aus. Seine Stellung in Rom war befeſtigt; mit Sachſen war es vorbei, die Thür Neapels ſchien für immer verſchloſſen; für eine Reiſe nach dem Oſten war er nun zu bequem. Jetzt war und blieb er Römer. Aber während er in Italien nun ganz heimiſch wird und ſich auch in der dortigen Leſewelt als Schriftſteller einführt, wird er zugleich im Vaterland ein werther, hochgefeierter Name, alle deutſchen Reiſenden von Diſtinction, einige der geiſtig hochſtehendſten Fürſten ſuchen ihn im Palaſt an den vier Brunnen auf. Die nächſten drei Jahre — 1764, 1765, 1766 — waren leicht die glücklichſten, an menſchlichen Beziehungen reichſten ſeines Lebens. Nach der letzten Anſpannung mochte er nun das Ruder beihängen und ſich vom Strom, vom Wind hintragen laſſen. „Ich habe, ſchreibt er an Marpurg den 13. April 1765, die Ruhe, in welcher einer von den ſieben Weiſen das höchſte Gut ſetzt, nach vieler Arbeit hier erhalten, und da meine Wünſche allezeit ſehr mäßig geweſen, ſo iſt mir, was wenige ſagen können oder wollen, das hohe Loos zugefallen, mich rühmen zu können, für mich nichts zu wünſchen übrig zu haben". Wenn er ſich dann in der Villa am See Albano's, und am myrtenbewachſenen Ufer des lateiniſchen Meers, und dort vor dem Thor Salara angeſichts des fernen Hochgebirges der träumeriſchen Wonne ſüdlicher Natur überließ und „eine ſtolze Ruhe" genoß, dann ſagte er ſich, er lebe doch nun, „wie er es ſich ehemals nicht in Träumen wünſchen können"; er ſah ein, wie hier in Italien „allein der einzige Hafen ſeiner Ruhe zu finden" geweſen. Dieß Gefühl der Sabbathruhe, der Abendfeier war ſo über dieſe letzten Jahre des noch kräftigen Mannes verbreitet, daß er ſich eine Andachtsſtunde täglich ausſetzte: „ich bringe eine halbe Stunde zu, ohne zu arbeiten, und dieſes iſt des Morgens, wo ich meinem Glück nachdenke. Bei dieſer Betrachtung ſinge ich Lieder aus dem lutheriſchen Geſangbuch, wie mir dieſelben einfallen, und bin

in dieſem Augenblick vergnügter als der große Mogul. . . . Die Pedanten, die über Zufriedenheit moraliſiren, ſollten zu mir kommen und lernen".

Dieſe ſeine Ruhe wäre indeß für manchen andern gleichbedeutend mit angeſtrengter Thätigkeit geweſen. Zwar glaubte er zuweilen, er werde nun die Feder feiern laſſen. „Die Welt, ſchrieb er am Abend des 1763ſten Jahrs, iſt glimpflicher mit meinen Sachen verfahren, als ſie es verdienten, ich ſoll mich aber erinnern des

Solve senescentem mature sanus equum."

Aber wenn man nur ſeine eigne Vergangenheit loswerden könnte! Die früheren Jahre hatten ihm ſo manches Project vererbt, daß das große Werk kaum abgethan war, ſo waren auch ſchon drei andere an ſeinen Platz gerückt, und nicht Parerga und Paralipomena. Quantitativ waren dieſe letzten Jahre die fruchtbarſten. Da war kein Ende abzuſehen, der Tod allein konnte ein Ende machen. Zuerſt kam ein noch in Deutſchlands wurzelnder Plan an die Reihe. Von der Arbeit an der Kunſtgeſchichte hatte ihn die Abſendung des Manuſcripts keineswegs erlöſt: ein ſolches Werk wird zum Schickſal: es wuchert im Geiſte fort, beſonders in einer günſtigen Atmoſphäre. Zwei Jahre nach ihrem Erſcheinen folgte ihr ſchon ein zweites Manuſcript, welches dem Publicum die nachgekommenen Einſichten mitzutheilen eilte. Damit nahm er von Deutſchland Abſchied: das nächſte Buch — ſein zweites Hauptwerk — war in italieniſcher Sprache, für italieniſche Gelehrte und Kunſtfreunde geſchrieben; es leiſtete ihm daſſelbe für ſeine literariſche Stellung in Welſchland, was jenes für die Heimath.

Die Arbeit an dieſen Werken war eine bequemere, leichtere, verglichen mit der Concentration, aus der jenes erſte hervorgegangen war. Solche Ahnungen verlorener hoher Bilder der Kunſt, ſolche Linien von Meiſterhand, die aus den Trümmern und Nebeln, welche die Zeit übrig gelaſſen, eine Geſtalt hervorholen, jenes Ringen mit dem Künſtler in dichteriſchen Sprachformen, — dieſe höchſten Geiſteskräfte waren hier wenig im Spiel; er fühlte daß der ſeine Geiſt, der ihn einſt in Betrachtung der Kunſt erhoben, verraucht war: die folgenden Werke ſind Arbeiten eines Sammlers: Werke, wie ſie dem Forſcher, der ein großes unbekanntes Land ſich erobert hat, nebenbei zufallen. Geſchrieben wurden ſie inmitten lärmender Villeggiaturen, in Stunden zwiſchen den Giri mit großen Herren. Jene Sorge, ich will nicht ſagen um die Richtigkeit der Einzelthatſachen und ſtiliſtiſche Vollendung, aber um ſtrenge Auswahl des Bedeutenden, um künſtleriſche Ganzheit, ſie tritt zurück. Er darf ſich jetzt etwas Selbſtgefühl erlauben; der Name des Verfaſſers ſei überflüſſig, bemerkt er bei einer Schrift, „da er hoffe, kenntlich genug in der Schrift zu ſein". Er ſchreibt nicht mehr wie einer, der weiß, daß die Welt

ihm auf Grund dieſes Buchs erſt ſeine Rangordnung in ihrer Meinung ertheilen wird.

So wenig ſeine äußere Stellung auch jetzt eine glänzende oder ſelbſtſichere wurde, — „kaum habe ich das Nöthige erlangt, und wer weiß wie lange ich es genieße“ (28. Januar 1764): ſo hatte er doch viel von dem was das menſchliche Herz reelles und eiteles zu begehren pflegt. Ein Ruf der ihn noch einmal Rom zu entführen drohte, offenbarte wie ſehr man ihn in Rom ſchätzte, bis hinauf zum Pabſt: neue hohe Gönner kamen zum Vorſchein. Die Verbindung ſeiner amtlichen Stellung mit dem ſchriftſtelleriſchen Ruhm gab ihm eine internationale Stellung, als Führer der durch Stand und Geiſt ausgezeichneten Fremden aller Zungen. Monatelang waren deutſche Fürſten ſein täglicher Umgang, ſeine Jünger in der Kunſt. Eine franzöſiſche Geſellſchaft kam, die ihn beſtimmte, ſeine Begriffe von dieſer Nation von Grund aus zu reformiren: bald darauf beſchloß er, daß ſein Lebenswerk in der neuen Geſtalt franzöſiſch erſcheinen ſolle. Der größte Fürſt der neueren Zeit wollte ihn in ſeinen Dienſt ziehen.

Aber unſer Freund hatte ſeine Lection in der Schule des Lebens zu gründlich durchgemacht, als daß ihm ſolche Erfolge hätten zu Kopf ſteigen können. Er hatte ein wenig gelernt, es ſo zu machen wie die artigen Kinder Epictets an der Tafel des Lebens. Die Scala der Güter, die er ſich gebildet, war nicht die in der großen Welt angenommene. Der vertraute Umgang mit den Fürſten war ihm „eine große Schule der Zufriedenheit“. Der Werth vieler Dinge erblaßte in der Nähe, nur der Freundſchaft blieb er treu ohne Wanken: „Nunmehr habe ich weiter nichts übrig, und alle Dinge ſind mir gegen die Freundſchaft gleichgültig“. Daß er ohne alle Familie daſtand, ſcheint für ihn nichts niederſchlagendes gehabt zu haben: „Für meine Erben brauche ich nicht zu ſorgen, und da wir eine unendliche Ewigkeit werden ernſthaft ſein müſſen, ſo will ich in dieſem Leben nicht den Weiſen anfangen zu machen, und vielleicht kommt es daher, daß ich nicht ſcheine zu veraltern“ (15. Mai 1764). Sein Glück glich einem ſonnigen Herbſttag, die Sommerſchwüle mit ihren Wettern war vorbei: — Ruhe der Reſignation, Kühle der Vernunft, klare, ſaftige Landſchaftsbilder.

§ 145.

Verſuch einer Allegorie.

I. Entſtehung und Aufnahme.

Die Arbeit des Jahres 1764 war der „Verſuch einer Allegorie, beſonders für die Kunſt, der königl. großbritanniſchen Geſellſchaft der Wiſſenſchaften auf der berühmten Univerſität zu Göttingen zugeeignet“. Es war von allen

ſeinen literariſchen Plänen der älteſte, er hatte ihn aus Dresden mit nach Italien gebracht; auch die practiſche Abzweckung ſtimmt mit der Dresdener Schrift. „Ich habe auf dieſes Werk gedacht, ehe ich nach Italien gegangen bin". In der „Nachahmung" § 163 begegnet uns die Idee eines ſolchen Werks für Künſtler, einer aus dichteriſchen, philoſophiſchen und artiſtiſchen Quellen aller Völker alter und neuer Zeit geſchöpften, wohlgeordneten Allegorienſammlung, nebſt Gebrauchsanweiſung —, ein ungeheurer Plan, der hier freilich in ſehr reducirter Geſtalt zur Ausführung gekommen iſt.

Zuerſt im Juni 1759 macht er die Mittheilung von Studien zu einem „Verſuch der Allegorie für Künſtler", und zwar an einen Kunſtmann des Dresdener Kreiſes, — aus dem ja dieſe Idee ſtammte. Hagedorn war auch der einzige, dem er ſpäter Einſicht in das Manuſcript geſtattete, weil die Schrift „allezeit dabei gewinnen werde". Auf Grund jenes Briefs hatte Hagedorn in ſeinen „Betrachtungen" (1762) Hoffnung gemacht, „dieſer Kenner des Alterthums und des Schönen werde, ſo oft er wolle, wie ein Hannibal Caro vormals den Gebrüdern Zuccheri (!), die Erfindung und Mühe dem Künſtler erleichtern können"; er erwartete von ihm eine Verbeſſerung der Ripa'ſchen Iconologie. Aber erſt drei Jahre ſpäter erfährt man: „Ich habe jetzt angefangen, an eine Allegorie für Künſtler zu denken" (27. November 1762). Nun, nach Vollendung der Kunſtgeſchichte, legt er ernſtlich Hand an den Abſchluß des Werks, das „viele Jahre hindurch eine Nebenbeſchäftigung für ihn geweſen, — an das er neun Jahre gedacht, — an dem er, ſolange er in Rom ſei, nach und nach gearbeitet habe". Unter ſolchen Umſtänden durfte man gewiß mindeſtens eine große Fülle von Material erwarten

Eine Veranlaſſung zur Beſchleunigung lag vielleicht in der 1763 von dem Buchhändler Coſtantini in Perugia angekündigten und von dem Abate Ceſare Orlandi aus Fermo, dem Verfaſſer eines Werks über die Städte Italiens (1772—1776) bearbeiteten, vermehrten Ausgabe des zuerſt 1593, dann 1603 und oft erſchienenen Ripa'ſchen Werks (Iconologia accresciuta d'annotazioni, e di fatti da C. O., in fünf Quartanten, Perugia 1764—1767), eine Thatſache, welche die Opportunität des Unternehmens beweiſt.

Die Beſtimmung für Künſtler war von Einfluß auf die Behandlung. Er glaubte, „nützlich, brauchbar und leicht" könne ſie nicht durch „allgemeine Betrachtungen" werden, ſondern „durch Anzeige der beſten Bilder". Die Theorie der Allegorie ſchien ihm mit jener äſthetiſchen Leiſtung vom Jahre 1755 erledigt, das Sammelintereſſe war vorherrſchend, jede Vermehrung ſeines Regiſters war ihm damals intereſſanter, als eine Abklärung der Begriffe, oder ſelbſt eine critiſche Gliederung des ſehr bunten Stoffs. Er entſchuldigte ſich damit, daß „eine philoſophiſche Betrachtung vom Weſen und Grund der

Allegorie die ganze Schrift mehr einer Abhandlung als Sammlung ähnlich gemacht haben würde"; wenn Franke den Stil „nicht so angenehm und aufgeweckt" fand, wie früher, so entgegnete er, „ein Lehrbuch müsse so sein: der Werth der Aphorismen des Hippocrates bestehe in der Kürze und Einfalt".

Im ersten Entwurf von Anfang 1763 war die Schrift „klein", zwei Capitel, von der Allegorie der Griechen überhaupt, und von der der Neueren. Er dachte sie Mengs zuzuschreiben, von dessen Urtheil und Beifall die Ausführung des „Embryo" abhängen solle. Als die Kunstgeschichte gar nicht erscheinen wollte, dachte er sie ins Italienische zu übersetzen und selbst zu verlegen. Er hätte es gethan, schreibt er Murray, „wenn nicht theils die Liebe des Vaterlands, theils eine kleine Eitelkeit der Bewegungsgrund gewesen", nämlich, „den Deutschen etwas zu geben, was unsere Nachbarn nicht aufweisen können".

Während seiner freiwilligen Einsamkeit in der tollen Villeggiatur des Sommers 1763 bringt er den Entwurf „in eine ganz andere Form, — so daß es jetzt ein beträchtliches Werkchen in Absicht der Größe ist".

In den wie immer äußerst häufigen Expectorationen während der zweijährigen Arbeit bemerkt man neben der entschiedenen Ueberzeugung von dem Werth seiner Leistung, fortwährende Klagen über die Beschwerlichkeit der Arbeit, — eine Uebellaunigkeit, die dem Buch kein gutes Prognosticon stellt und als Vorahnung der kühlen Aufnahme betrachtet werden kann. Er ist froh, das „mühsame Werk", „diese ihm sauer gewordene Arbeit, über der er solange gedacht und gemärtelt als er in Italien ist", sich „vom Hals geschafft zu haben". Zwar ist er überzeugt, nicht nur daß „unendlich viele Dinge in der Schrift erklärt seien", sondern daß sie „seine beste Arbeit" sei; besorgt aber, daß ihm das Publicum seine Mühe nicht gebührend danken werde. „Meine Arbeit ist übel angewandt". Er will mit diesem Buch von Deutschland Abschied nehmen. Empfindlich über das Ausbleiben des Danks für die Berg'sche Zuschrift, zieht er die Widmung an Mengs zurück, ebenso giebt er es auf, sie (wie er im August 1764 beabsichtigte) „der in Sachsen neugestifteten Academie der schönen Künste zuzuschreiben". Mürrisch beruhigt er den Verleger in Bezug auf die vielleicht erwarteten Autorbelästigungen und hinkenden Boten: „Mit Anwünschung eines gesegneten neuen Jahres übersende ich Ihnen das Manuscript von der Allegorie, so daß nichts daran mangelt, und ich werde auch keine Zusätze einschicken ... der Titel wird gedruckt, wie ich ihn entworfen habe, und zwar ohne meinen Namen, welches ich mir ausdrücklich ausbitte, weil ich dazu meine Ursache habe, und weil der Name überflüssig scheinen kann, da ich hoffe, kenntlich genug in der Schrift zu sein. Es soll auch kein Kupfer weder vorn noch hinten angebracht werden, und wenn sich auch Jemand dazu erbieten wollte, soll Niemand Hand an die Schrift

legen". Kurz vorher hatte er ſich zu einer Widmung an die Göttinger Societät entſchloſſen. Auf die Ehre ihrer Mitgliedſchaft, für die er am 30. März 1765 ein lateiniſches Dankſchreiben abſandte, legte er keinen geringen Werth, er ſchätzt ſich glücklich, „einigen Beifall eines öffentlichen Lehrers der ſchönen Wiſſenſchaften in dem edelſten Sitze derſelben erlangt zu haben". — Er erhielt 30 Zechinen Honorar und zwölf Freiexemplare, davon gebührte eines natürlich dem „würdigen Profeſſor Oeſer", ein anderes dem „rechtſchaffenen" Franke, ein drittes C. Heilins. Erſt im Juli wurde er beruhigt über die Furcht, „daß das Manuſcript Moder oder Feuer verzehrt"; als im März 1766 die Exemplare eintrafen, war er anfangs über den ſchönen Druck „ungemein vergnügt", aber dieſe Freude verdarben die Druckfehler; der Corrector habe nicht griechiſch leſen können, „was mich an einem Sachſen befremdet; denn ſein Vaterland hat er verrathen durch Verwechslung des O und T. Es iſt alſo alle Hoffnung verloren, ſchließt er bitter, Bücher ohne grobe Fehler in Deutſchland zu drucken, da nicht leicht eine Handſchrift deutlicher als die meinige ſein wird"*).

Das Publicum benahm ſich dießmal um ſo unliebenswürdiger, da Winckelmann es bisher ſo verwöhnt hatte, indem er ſeine Erwartungen übertraf. Die Allegorie machte dicht hinter der Kunſtgeſchichte wirklich keine gute Figur, ganz ähnlich, wie ſich in der Dresdener Erſtlingsſchrift die Oeſer'ſchen Träumereien über die Allegorie „als dichteſte Schattenpartie ans Ende lagerten". Niemand entging das Chaotiſche und doch Lückenhafte des aufgehäuften Vorraths, und kaum weniger am Tage lagen die ſo zu ſagen conſtitutionellen Schwächen der Anlage.

Zwar meinte die Neue Bibliothek (III, 217), „noch Niemanden ſei es geglückt, an einer Sammlung und Beurtheilung allegoriſcher Bilder mit ſo vielem Erfolg zu arbeiten"; und auch die Leipziger Neuen Zeitungen fanden was er geleiſtet, trotz allem, „doch weit ſchätzbarer als alles was man von dieſer Art bereits gehabt habe"; allein ein ſo beſtimmt begrenztes Lob klang doch etwas wie das Lob des Einäugigen unter Blinden. Die Allgemeine Deutſche Bibliothek (gez. P.) gab die Unzulänglichkeit und Unfertigkeit des Verſuchs zwiſchen den Zeilen zu leſen: „Es enthält Materialien zur Allegorie für Künſtler, von einem Gelehrten geſammelt, der zu ſehen wußte, reiche Beiträge zu dem noch unvollkommenen Syſtem derſelben, viele und mannichfaltige Berichtigungen von Irrthümern in dieſer Wiſſenſchaft, über deren Principien man ſich bis dahin noch wenig Mühe gegeben, und endlich ſehr große Ausſichten und ſehr vernünftige Rathſchläge für denjenigen, der das faſt unab-

*) Gereinigt von dieſen Flecken und mit zahlreichen großen und kleinen Zuſätzen vermehrt iſt die Allegorie im Jahr 1867 von Dr. Albert Dreſſel in Rom aus Winckelmanns Handexemplar herausgegeben worden.

ſehliche Feld der alten und neuen Allegorie einmal neu durchzuarbeiten Luſt und Kräfte haben möchte".

Der wachſenden Neigung für alles aus dem Alterthum mußte ein ſolches Magazin natürlich willkommen ſein. Der modernen Phantaſie (die in den letzten zwei Jahrhunderten aus eigenen Mitteln einen Wuſt zu Tage gefördert hatte, deſſen Anblick keinen andern Gedanken aufkommen ließ, als den Wunſch ſpurloſer Vertilgung zum Beſten der Nachkommen) ſchien keine geſündere Nahrung geboten werden zu können, als der „geläuterte, regelmäßige und ernſthafte Geſchmack der berühmteſten Künſtler des Alterthums, zu deren Bekanntſchaft ihr einer der größten Kenner verhalf. Wieviel Fehler großer Meiſter, rief man, wären vermieden worden, wenn ſie ihr Urtheil durch Muſter geſchärft hätten? Die Ausleger martern oft ſich und die ſchönſten Stellen, weil ſie die Kunſt nicht kennen, weil ſie aus Büchern und Nachrichten, nicht aus Bildern und Denkmälern erklären".

Da unſer Zeitalter, wo alles auf abſtracte Begriffe gebracht wird, der Allegorie ungünſtig ſei, ſo erſchien dieſe Abhängigkeit als ganz natürlich. „Ihre Herrſchaft auf der Welt waren diejenigen früheren Zeiten, da die Bilderſprache die allgemeine Sprache war; aus dieſen entlehnten bereits diejenigen Zeitalter, in denen die ſchönen Künſte noch nicht von den abſtracten Wiſſenſchaften verdrängt waren und in denen man noch die Liebe zur Tugend durch die Schönheit derſelben zu entflammen ſuchte. Dieſe feineren Zeitalter machten aus dem was vorher bloß abſtracte Begriffe auszudrücken diente, ſinnlich ſchöne Vorſtellungen, verſchönerten und veredelten zugleich die Allegorien, und ſo ſind ſie die Quelle ſowohl als die Regel in der Allegorie für alle Zeiten" (Göttinger G. Anzeigen).

Doch bemerkte ſchon Klotz, daß es mehr lobenswerthe moderne Allegorien gebe, als W. zu glauben ſcheine, und Schlegel (der an Leonardo-Luini's Beſcheidenheit und Eitelkeit, an deſſelben Chriſtus unter den Phariſäern, an die h. Cäcilie erinnert) ſchließt: „Die Kunſt der Neueren war ihm ein verſiegeltes Buch, ſonſt hätte er ſehen können, daß die großen Meiſter längſt und weit über ſeine Begriffe geleiſtet hatten, was er von der Malerei begehrt, nämlich die Vorſtellung unſichtbarer, vergangener und zukünftiger Dinge".

Noch weniger fehlte es ſchon damals an Stimmen, welche bezweifelten, ob der Kunſt von der Allegorie überhaupt Heil erblühen könne: Caylus wollte aus den Principien der Klarheit und Präciſion, dieſer Baſis aller Kunſttheorie, die Vermeidung aller Allegorie ableiten. Die Zahl der durch Gewohnheit vertraut und allgemein zugänglich gewordenen ſei ſo gering, daß ſie gegen jene allgemeine Ausſchließung keine Inſtanz bilden könnten; jeder Verſtändige werde ihm beitreten. Die Göttinger fanden die Erwartung, welche er vom Gebrauch dieſer Bilder hege, ſogar mit ſeinem eigenen Princip

in Streit: „inſofern Schönheit der höchſte Zweck der Kunſt iſt, iſt die Allegorie gar kein Gegenſtand der Malerei, ſondern bloß inſofern ſie in die Grenzen der Schönheit eintritt".

War nun die Schrift für Künſtler beſtimmt, ſo hätte man nicht nur Beiſpiele, ſondern auch Vorſchriften für deren Gebrauch geſucht, aber gerade dieſe vermißte ſchon Klotz; es fehle eine feſte Theorie ebenſo wie Fülle der Darſtellung. Winckelmann hatte aus einer Aeußerung Heyne's geſchloſſen, dieſe Recenſion der Acta litteraria (1766. III, 107—42) ſei ein „ehrenrühriges Pasquill", nie war er ſo aufgebracht geweſen, er ſah ſeine „Ehre und guten Namen, das edelſte und eigenſte Gut eines ehrlichen Mannes bedroht"; er klagte es dem Cardinal, der ſich bereit erklärte, ſeine Ehre zu vertheidigen und den Böſewicht zu züchtigen, er erkundigte ſich bei Stoſch über die Wege, Klotz beim Könige zu belangen, er wollte ſich an den Prinzen Albert zu Wien wenden. Bitter rief er: „Was habe ich dem Klotz gethan, da ich kaum deſſen Namen gehört? Und ſollte ich dergleichen von Deutſchen erwarten, denen ich keine Schande gemacht habe? — Undankbares Vaterland!" Er konnte nichts beſtimmtes erfahren; das aber ſtand ihm feſt: „habe er ſich in die Kunſt eingelaſſen, da er nichts als ſineſiſche Muſchelpuppen in Holland ſehen können, ſo verdiene er una lavatura di capo senza sapone."

Die Recenſion gab hierzu keinen Anlaß: bei der „achtungsvollen Rückſicht", die man in Deutſchland gegen ihn zu beobachten für Pflicht hielt, ſprach ſich Niemand öffentlich ſo aus, obwohl gewiß viele ſo empfanden wie Hamann, der den Verſuch „mit wenig Genüge" hatte leſen können, und an Herder ſchrieb: „W. iſt gar nicht der Mann ſeiner Jugend mehr. Seine hiſtoriſchen und practiſchen Einſichten mögen zunehmen, aber ich finde nicht mehr die philoſophiſche Salbung und das Mark ſeiner Erſtlinge". Auch Lippert ſchrieb: „Von einem Buch, daran er über zehn Jahre gearbeitet und geſammelt zu haben vorgiebt, habe ich mir mehr verſprochen".

§ 146.

II. Allegoriſcher Zeitgeſchmack.

Freilich war dieſes Buch geſchrieben unmittelbar nach einer großen Anſtrengung, einer langdauernden Sammlung: ein Moment der Abſpannung iſt gleichſam in ihm fixirt. Zur Ermattung kam der Verdruß: die Kunſtgeſchichte war lange wie verſchollen, es ſchien als wenn Deutſchland ſeine Gaben nicht gebührend ehre. Er hatte unter der Hand geſammelt, alles was im allerweiteſten Sinn unter dieſen Titel zu gehören ſchien, eingetragen; als er nun daran ging ein Buch daraus zu machen, fehlte die Luſt, wie der Angriffspunkt für eine denkende Geſtaltung des Stoffs: es blieb bei Regiſterarbeit.

Ueberdieß glaubte er sich Künstlern gegenüber von „allgemeinen Betrachtungen" dispensiren zu dürfen. Das Allgemeine sei in allen Dingen leichter zu sagen, als das Einzelne anzugeben. Bisher sei der Kunst kein großer Vortheil aus allen diesen allgemeinen Betrachtungen erwachsen, denn das Allgemeine sei vornehmlich für den Verstand, das Einzelne aber mehr für die Ausführung, und aus diesem, nicht aus jenem werde die Anwendung gezogen. Er übersah, daß allein solche Principien Licht geben für die Beurtheilung und für den Gebrauch des chaotischen Materials, ja daß sie auch dem Autor allein zur Ordnung seiner Sammlungen verhelfen können, d. h. dazu aus einem Register ein Buch zu machen.

Auch glaubte er wohl in der Dresdener Schrift genug über Allegorie speculirt zu haben, nicht allzu glücklich vielleicht, oder wenigstens nicht sehr originell, jedenfalls fühlte er sich jenem Gedankenkreis entfremdet. Man sollte freilich meinen, daß er in Rom jene zum Theil ganz ketzerischen Sätze reformirt haben werde. Aber wie viele Gelehrte fangen mit Denken an und endigen mit Sammeln und Catalogisiren. Ideen kommen ihnen immer leerer und unsicherer vor; Zeit und Athem fehlt ihnen, um allgemeine Gesichtspunkte an ihre reichen Vorräthe zu knüpfen.

Die „Allegorie in der Malerei" war damals ein vielerörtertes Thema ästhetischer Critik, und diese absorbirte ja damals manche sehr gescheidte Leute. Seitdem jene Pest des Manierismus die Kunst des 16. Jahrhunderts ergriffen, wetteiferte die Geschmacklosigkeit der Maler mit derjenigen der Gelehrten im goldenen Säculum der Pedanterie in Erfindung allegorischer Räthsel. Da die Großthaten der Maria von Medici und Louis XIV in historischer Weise selbst auf Flächen, wie die der Versailler Plafonds und der Gallerie des Luxemburg nicht würdig zur Darstellung kommen konnten, so wurde die Allegorie hergerufen, um in einer Gruppe auszudrücken, wie der perückenumlockte Apollo soviele flandrische Festungen, trotz hispanischer, erst versteckter, hierauf offener Allianz erobert hatte. Diese gemalten Glorien gaben dann den Abbés Anlaß über die Allegorie nachzudenken. Während die meisten, z. B. Gerhard de Laireſſe, ganz dem Orakel Ripa folgte, regte sich in anderen ein Protest des Geschmacks, etwa gegen Rubens' bizarre Vermengung spanischer Hoftrachten und Hofattituden mit flämisch travestirten Mythologien. „Ihr wollt, riefen die Allegoristen, die Maler zu simplen Geschichtserzählern herabbringen, nicht ahnend, daß Erfindung und Poesie das Wesen ihrer Kunst sind; ihr wollt das Feuer auslöschen, kraft dessen man sie für göttliche Arbeiter achtet, um sie auf das Geschäft peinlicher Annalisten zu reduciren"? Die Gegner erwiderten: „Es gehört eine fruchtbarere und richtigere Phantasie dazu, die Züge der Natur im Ausdruck der Leidenschaften zu treffen, als zur Erfindung emblematischer Figuren".

Das damalige Orakel Deutſchlands, Hagedorn, bemüht ſeine Stelle in der Reihe ſo großer Kunſtlehrer ſich ehrlich zu verdienen, und ſeiner deutſch gründlichen Schwere die tänzelnde Leichtigkeit franzöſirenden Stils einübend, läßt das Zünglein der critiſchen Wage mehrere Capitel hindurch hin- und herſchwanken, bekennt ſich aber doch ſchließlich zum Geiſt der neuen Zeit.

Allerdings, „die bildende Kunſt würde der Dichtkunſt unähnlich und eines ihrer größten Vorrechte beraubt ſein, wenn man ihr nicht vergönnen wollte, Dinge die nicht in die Sinne fallen, in ſinnlichen Bildern vorzuſtellen". — Nur freilich, „pflegt die Vorſtellung einer wirklichen wichtigen Begebenheit unſer Herz leichter einzunehmen, als das ſinnreichſte Sinnbild es zu thun vermag". — Ganz gewiß, „auch der Liebhaber der Geſchichte wird nichts dagegen haben, daß die Malerei nach erfülltem ſinnlichen Eindruck des Gemäldes und nach erweckten inneren Empfindungen, in deren zufälligem Beiwerk auch dem Nachſinnen etwas überlaſſe". — Nur erinnern darf er wohl, „daß in Staffeleigemälden die Reichthümer der Allegorie ſparſamer und wie Blumen-Ausſchmückung eines jugendlichen Geſichts mit Mäßigung bedeutender angebracht, oder auch ohne Nachtheil vermißt werden". — Ja, „wenn alle ſinnbildlichen Gemälde ſo deutlich wären, wie jenes Bild der Wahrheit und der Zeit!" — Aber freilich, „ob bei Wiederholung eines bekannten Gedankens viel dichteriſches übrig bleiben würde?" — Wären nur „alle Geheimniſſe der Alten entdeckt, und ihr allgemeiner Gebrauch den Künſtlern geläufig!" — Indeß „würden ſolche Bilder dann auch fortfahren uns zu reizen?" Kurz, ich frage, „würden wir nicht am Ende der Sprache der Willkühr und Einſetzung überdrüſſig, uns der älteſten und lebhafteſten Sprache der Leidenſchaften überlaſſen, der Sprache, die für uns nie den Werth der Neuigkeit verliert?".

Winckelmann mochte denken, daß es ſeinem 47jährigen altmärkiſchen Kopf nicht anſtehen werde, mit den Schaukelkünſten dieſer übrigens echtgermaniſchen und zugleich churſächſiſch höflichen Equilibriſtendialektik zu wetteifern, und daß er an einem Ort, „der wie nicht leicht ein Ort in der Welt Materie zu eigenthümlichen Allegorien geben konnte", zu etwas anderem berufen ſei, als was du Bos in Paris und Sulzer in Berlin eben ſo gut machen konnten. Statt den Irrthum in ſeine Schlupfwinkel zu verfolgen, ſtatt der Anatomie des Falſchen, glaubte er, für modernen Ungeſchmack gebe es keine paſſendere Buße, als einen Spaziergang im Athen des Pericles, im Rom des Auguſtus. Hatten nicht die Franzoſen ſelbſt, neben Verſtändlichkeit und Nothwendigkeit, die Autoriſirung von den Allegorien gefordert, für die gültigſte Autorität aber die des Alterthums erklärt, weil ſie unanfechtbar iſt? (De Piles). War nicht das beſte im Ripa was er aus alten Münzen gezogen? Du Bos unterſchied zweierlei Allegorien: die vor vielen Jahren zur Welt gekommen ſind, längſt

ihr Glück gemacht haben, auf vielen Theatern aufgetreten sind, so daß jeder Mann von Bildung sie an ihren Abzeichen kennt, kurz die in der Menschheit Bürgerrecht bekommen haben. Die andern, nachgeborene Söhne, vor hundert Jahren Malergehirnen entsprungen, sind obscur, gens sans aveu, keiner Erwähnung werth, Chiffern, deren Schlüssel Niemand hat und Wenige begehren.

Zu jenen autorisirten, eingebürgerten nun wollte Winckelmann der Kunst verhelfen, und zwar waren es die Schätze der Denkmäler, die er zu eröffnen gedachte. So wurden im goldenen Alter der Kunst, zu Raphaels Zeit, die Bilder zu Verzierungen aus alten Denkmälern genommen. Hierin soll der Vorzug seines Unternehmens vor allen früheren bestehen; „denn Pierio Valeriano in seinen Hieroglyphen hat nur einige Bilder der Griechen aus Schriftstellern gesammelt, und Ripa's Belesenheit ist theils aus jenem, theils aus Büchern von Sinnbildern entlehnt; die Bilder aber, die in seinem eigenen Gehirn erwachsen, sind dergestalt erdacht und entworfen, als wenn keine alten Denkmäler in der Welt wären". Ripa wurde wieder von Boudard (1759) ausgeschrieben.

§ 147.

III. Theorie der Allegorie.

Was der Verfasser von „allgemeinen Betrachtungen" angestellt hatte, d. h. alles was nicht Register ist, läuft auf folgende Sätze hinaus.

Was den Begriff der Allegorie betrifft, so soll darunter verstanden werden „alles was durch Bilder und Zeichen angedeutet und gemalt wird"; weshalb die Abhandlung auch „Iconologie" heißen könne; denn Allegorie sei als „Andeutung der Begriffe durch Bilder eine allgemeine Sprache vornehmlich der Künstler". Danach ist freilich Allegorie im herkömmlichen Sinn nur ein Theilbegriff aus dem Umfang dieses viel weiteren Begriffs. Von den ägyptischen Hieroglyphen bis zu der Darstellung einer Idee, wie sie etwa im Torso des Hercules zu finden wäre, ist alles Allegorie, sobald nur irgend ein Gedanke, gleichviel durch welche willkürliche und zufällige Ideenassociationen daran geknüpft, dahinter errathen werden kann. Die neue Bibliothek tadelte diese Erweiterung der Namenserklärung weit über den bestimmten Sprachgebrauch hinaus: ein Schriftsteller, den man zum Muster machen müsse, solle in der Wahl der Hauptworte so sorgfältig sein als in der Sache selbst. Sie und die Göttinger hätten den andern Namen lieber gesehen, Iconologie, „Sammlung und Erklärung von Bildern".

Indeß die Erweiterung des Umfangs des Namens wäre nichts so schlimmes, wenn nur eine vollständige Eintheilung dieses Umfangs nachfolgte. Aber es fällt ihm nicht ein, daß hier specificirt werden könne: wie er in der Theorie

der Schönheit Züge beliebter Beispiele als Gattungsmerkmale verwendet und Beschreibungen von Individuen in die Definition des Begriffs trägt: so subsumirt er hier die Einzelfälle mit Ueberspringung der Arten unter die Gattung. Dieß ist das Grundgebrechen des Buchs. „Ohne leitende Grundsätze, bemerkt Schlegel, steuert er aufs Gerathewohl auf dem weiten Meere der schon vorhandenen oder möglichen Allegorien umher. Das Wesen und die verschiedenen Arten der menschlichen Zeichensprache zu ergründen, die Anlage dazu in unserem Geiste und in der Natur nachzuweisen, hat er versäumt". Selbst im Gebrauch des Worts Allegorie glaubte Schlegel einen vierfachen Wechsel zu erkennen: Im Titel sei es Theorie der allegorischen Vorstellungsweise oder Repertorium der A.; „Allegorie der Begriffe" stehe für allegorische Einkleidung; „A. der Götter" für allegorische Abbildung; „A. der Alten" für Erfindung allegorischer Darstellungen.

Winckelmann fehlten die logischen Gaben der Specification und Distinction ebenso auffallend, wie sie Lessing in eminentem Grade besaß. Wäre er doch an des alten Wolff Auditorio nicht so ganz vorbeigegangen!

Einige Winke zur Lehre der Allegorie begegnen uns in den „Erinnerungen über die Gedanken zu neuen Bildern und über die Ausführung derselben". Auch Creuzer, der Winckelmann sonst in dieser Schrift, was Gelehrsamkeit wie Darstellung betrifft, unter sich selbst fand, gesteht, daß die hier geforderten drei Eigenschaften das Wesentliche der Theorie enthalten.

Die erste ist die *Einfalt*, d. h. daß das Bild mit so wenig Zeichen als möglich die zu bedeutende Sache ausdrücke und deren unterscheidende Eigenschaften in sich enthalte. Je einfacher das Zeichen, desto begreiflicher ist es. Ein Begriff sollte in einer einzigen Figur vorgestellt werden, die dann in allen möglichen Fällen angewendet werden kann.

Deutlich sind Allegorien, die, durch sich selbst verständlich (natürlich für nicht ganz Ungelehrte), keiner Beischrift nöthig haben, eine nahe Beziehung auf das Abgebildete, das nächste Verhältniß zu ihrem Begriff haben.

Endlich sollen die Bilder *lieblich* sein, nichts unanständiges, häßliches und fürchterliches haben, denn die Kunst, deren Endzweck ist zu ergötzen und zu belustigen, soll allezeit edle Bilder suchen. Daher kann sie z. B. keine Bilder der Laster geben. Schönheit und Einfalt finden sich meist beisammen: „die geschnittenen Steine von der schönsten Arbeit aus der besten Zeit sind allezeit leichter als die ältesten Steine zu erklären".

Indessen sollen diese Anweisungen keineswegs den heute lebenden in Stand setzen, auf eigene Hand Allegorien zu erfinden. Es sind vermuthlich „viele alte Bilder von großer Deutung und zum Theil unentbehrliche verloren gegangen; allein es ist so wenig erlaubt, diesem Mangel mit eigenen Gedanken abzuhelfen, als dem Mangel einer Sprache durch neugemachte Worte, wenn

wir dort wie hier wollen verstanden werden. Die Absicht dieses Versuches ist die Allegorie der Griechen, deren Werke und ihre Nachahmung unserer Künstler Augenmerk sein sollen". Selbst bei den Anschlägen zu neuen Allegorien ist es doch das Alterthum aus dem wir sie entlehnen, wenn wir auch alten Bildern eine neue Bedeutung geben, wie man einen Dichtervers in neuem, unerwartetem Sinn anwendet; — oder indem wir Gebräuche, Sprichwörter, passende Fälle aus der Geschichte zu Allegorien benutzen. Man möge irgendwo in Rom gelehrte Bilder als Wandgemälde anbringen und hernach stechen lassen, sie würden dadurch in Gebrauch kommen. —

Es war Winckelmann keineswegs entgangen, daß die Allegorie als natürliche Ausdrucksform des Menschengeistes der Vergangenheit angehöre. „Unsere Zeiten sind nicht mehr allegorisch wie das Alterthum, wo die Allegorie auf die Religion gebaut und mit derselben verknüpft war". Statt aber zu folgern, daß, wo kein Beruf zum Erfinden, da auch kein Bedürfniß des Gebrauchs sein werde, schloß er daraus, daß wir bei der Vergangenheit in die Schule gehen müssen.

„Die ältesten Zeichen der Gedanken waren muthmaßlich bildliche Vorstellungen . . . denn die Gedanken malen ist unstreitig älter als dieselben schreiben: somit war die Natur selbst der Lehrer der Allegorie, und diese Sprache scheint ihr eigner, als die nachher erfundenen Zeichen unserer Gedanken".

Er findet diese „in Bildern redende Natur und die Spuren von bildlichen Begriffen" z. B. in der Uebertragung der Geschlechter auf Worte, zur Bezeichnung der Verhältnisse des Mittheilens und Empfangens, des Wirkens und Leidens, wie bei Sonne und Mond, Himmel und Erde.

Bei den Aegyptern war die Allegorie „allgemeiner als unter andern uns bekannten Völkern"; die verständlichen Bilder (die sich freilich nicht auf Denkmälern finden) werden die ältesten gewesen sein; die Hieroglyphen — wohl ebenso willkührlich wie die ältesten Buchstaben der Sinesen — erklären zu wollen, „ist zu unseren Zeiten ein vergebener Versuch und Mittel lächerlich zu werden".

Auch unter den „Griechen wurde von den ältesten Weisen die Wissenschaft in die Bildersprache eingekleidet . . . und es verhüllte sich dieselbe wie die homerische Pallas in Nebel, um sich schätzbar zu machen. Auch die ersten Philosophen verkleideten ihre Meinungen, sonderlich diejenigen, mit welchen sie sich nicht offenbar wagen wollten, in Bilder; was Newton Attraction nennt, hieß Empedocles Liebe und Haß. Einst wurden auch dort die Begriffe der Schönheit den symbolischen Vorstellungen an denselben nachgesetzt; Schönheit war noch nicht der höchste Endzweck: es gab einen dreiäugigen Jupiter, einen ochsenköpfigen Bacchus, einen vielköpfigen Apoll, eine kopflose Gerechtigkeit.

„Dann als die Weisheit anfing menschlicher zu werden und sich mehren mittheilen wollte, that sie die Decke hinweg, unter welcher sie schwer zu erkennen war: sie blieb aber verkleidet, doch ohne Verhüllung, so daß sie denen, welche sie suchten und betrachteten, kenntlich war. Als die Kunst eine schöne Gestalt bekommen hatte, war Homer die vornehmste Quelle, ihr höchster Lehrer: seine Ilias sollte ein Lehrbuch für Könige und Regenten, und seine Odyssee ebendasselbe im häuslichen Leben sein; der Zorn des Achilles und die Abenteuer des Ulysses sind nur das Gewebe zur Einkleidung. Er verwandelte in sinnliche Bilder die Betrachtungen der Weisheit über die menschlichen Leidenschaften, und gab dadurch seinen Begriffen gleichsam einen Körper, welchen er durch reizende Bilder belebte." —

Auffallend ist die gänzliche Zusammenhangslosigkeit dieser Theorie mit der Schönheitslehre, eine Zusammenhangslosigkeit, die ebenfalls schon in der Erstlingsschrift bemerklich war.

Diese Zerklüftung seiner Gedanken über dieselben Gegenstände scheint ein Räthsel, sie hängt aber zusammen mit dem Fehlen des Begriffs der Erfindung in seiner Kunstlehre, und vielleicht mit einem Sinn für Sauberkeit in Sonderung des Heterogenen. Was er Allegorie nennt, erinnert allerdings zum Theil an eine characteristische Eigenthümlichkeit, einen wesentlichen Vorzug alter Kunst. Hier wäre der Ort gewesen (wie Schlegel fordert), „die Frage zu erörtern, inwiefern die alte Götterlehre allegorisch war oder nicht", ein Wort darüber zu sagen, welchen weiten Spielraum die Griechen auch in der Historienmalerei den Personificationen und symbolischen Gestalten gaben, wie z. B. die Scenen pompejanischer Gemälde mit Berg-, Strom- und Landesgöttern, mit Sieges- und Schlafgenien, mit Eroten und Scopien bevölkert sind. Aber diese idealischen Wesen verdanken ihren Einlaß dem conträren Gegentheil dessen, worin nach Winckelmann der Werth der Allegorie liegt: nicht der Geheimthuerei oder dem Wunsch nach Uebung des Witzes, sondern gerade der Lust an Körperlichkeit, die allem was einen Begriff, ein Wort gefunden hat, auch zu einer Gestalt verhelfen, es Mensch werden lassen möchte.

§ 148.

IV. Allegorienregister.

Was nun die Wahl und Ordnung der gesammelten Vorräthe betrifft, so ist Winckelmann, der sonst nur „Systematisches" geben mochte, hier so genügsam, bloß ein alphabetisches Register herzustellen, das nicht einmal die Registertugend der Vollständigkeit hat. Er gesteht selbst seine Besorgniß, die Erwartungen nicht erfüllt zu haben: das beabsichtigte Repertorium auf alle Fälle für die, welche allgemein Bilder suchen, habe er nicht liefern können,

Deshalb sei er auch mit keiner seiner Schriften furchtsamer gewesen hervorzutreten.

Fragt man nach den Bestimmungsgründen der Auswahl: so fällt das Auge gleich auf die Titelworte „für die Kunst". Diese Bestimmung gab das Recht zur Ausschließung aller außergriechischen, sowie der ganz alten und der späteren Zeiten des Alterthums, „da die Religion der Griechen und Römer im weitgesuchten Aberglauben anderer Völker umnebelt war", — ein Zeugniß, daß er bei allen seinen Wunderlichkeiten doch nichts gemein hatte mit unsern Symbolikern, die gerade im Trüben des Zeitalters der Religionsmengerei am liebsten fischten.

Aber für die Auswahl innerhalb dieser Zeit- und Ortsgrenze dürfte schwer ein Princip zu finden sein. Es bleibt dem Geschmack des Künstlers anheimgestellt, welche Allegorien er für Siegelringe, Schaumünzen, Stammbuchdevisen, Festdecorationen, Widmungsvignetten, Randarabesken, welche er für Historienmalerei benutzen will; ja es werden ihm Fälle genug aufstoßen, wo er dem Gelehrten seine Geschenke als ganz unbrauchbar zurückgeben wird, da dieser jenen Zusatz auf dem Titel offenbar vergessen hatte.

Winckelmann rechnet die Götter Griechenlands mit zu seinem Thema: der Mythus ist eine Art der Allegorie. Die Allegorie der Götter „sei dem Künstler unentbehrlich, theils Bilder aus der Fabel oder aus der Heldenzeit zu entwerfen, theils Bilder allgemeiner Begriffe aus derselben zu ziehen oder zusammenzusetzen". Aber sollte Winckelmann wiederholen was Vossius und seines gleichen gesagt hatten? Gewiß nicht, nur diejenige Abbildung der Götter ist er gesonnen zu geben, welche *selten* ist. Aber was in aller Welt soll der Künstler mit diesen seltenen Paralipomenis der Mythologie? Die Antiquitäten mögen diesen Wust von Attributen sammeln und wo möglich erklären, practisch sind sie, als auf längst verlorenen Ideenverbindungen ruhend, vollkommen werthlos. Sie stehen auch nur da, weil Winckelmann gern angebracht hätte, was von seinen Collectaneen in den Capiteln der Kunstgeschichte von der „Bildung" und dem „Begriff der Schönheit" der Götter, Göttinnen und Helden, dem künstlerischen Zweck gemäß, keine Verwendung finden konnte. Jene gelehrten Küchenabfälle, die andere in Anmerkungen ausgestreut hätten, bürdet Winckelmann dem zweiten Capitel der Allegorie auf. — „Daß durch dieses Werk, sagt Blankenburg zu Sulzer, das Bedürfniß der Künstler nicht befriedigt werde, ist bekannt. Der Verfasser hat sich mehr in Widerlegung und Berichtigung der Erklärungen und Meinungen anderer verloren, als daß er glückliche Bilder für die Darstellung aufgesucht hätte". —

Der Kern des Werks ist das dritte Capitel „von bestimmten Allegorien, vornehmlich allgemeiner Begriffe"; hier will er „alle nutzbaren Allegorien

ſammeln". Es ſind wenig über hundert Titel, alphabetiſch geordnet, deren viele mehr als ein Bild enthalten. Die bunte Folge des heterogenſten macht das Leſen dieſes Capitels etwas unerfreulich, wie ein abſpringendes Geſpräch; der Ordnungsſinn des Leſers kann ſich nicht verſagen, das zuſammengehörige in Claſſen zu gruppiren.

Allegorien im ſtrengen Sinn ſind die wenigſten. Eine Compoſition dieſer Art iſt die Verläumdung des Apelles, bei der man freilich das Pikante perſönlicher Beziehungen und der unmittelbaren Gegenwart hinzunehmen muß; die Beſchreibung hat ſchon Sandro Bottieelli zu dem bizarren, zart gemalten Bildchen in den Uffizien gereizt. Allegorien vom reinſten Waſſer ſind ferner der Tadel mit ſeinen zwei Ranzen, „der voll eigener Fehler auf dem Rücken, der mit fremden Schwachheiten angefüllte auf der Bruſt". Die Gelegenheit nach Lyſipp, ein Knabe mit Flügeln an den Füßen, „der mit den äußerſten Zehen auf einer Kugel ſtand, in der rechten einen bloßen Degen, in der Linken einen Zaum, an den Seiten des Haupts mit langen Haaren, hinten kahl". Die Zeit als Greis mit Flügeln, auf eine Hacke geſtützt und an den Beinen gefeſſelt, „die Zurückhaltung der flüchtigen Zeit anzudeuten".

Zahlreicher iſt die am bequemſten herzuſtellende Art der Allegorie, Idealfiguren durch Attribute, Symbole, oder gar Inſchriften, auf Täfelchen etwa, zu Bildern von Abſtraetis zu ſtempeln. Z. B. die Billigkeit mit Waage und Meßruthe; die Hoffnung mit der Lilie als einer der erſten Blumen, und weil die Blüte Frucht verheißt. Das Glück mit Steuerruder und Fruchthorn „weil die Reichthümer durch Schiffahrt kommen". Die Tugend mit einem Täfelchen *μηδὲν ἄγαν* beſchrieben. Der Ruf mit Flügeln, die unterwärts voll Augen ſind. Länder- und Städtefiguren, wie Africa, deſſen Haupt mit dem Fell des Elephantenkopfs bedeckt iſt.

Es kann ſich aber ſo treffen, daß das Bild, welches etwas anderes hinter ihm ſtehendes anzeigt, auch als bloßes Bild Werth hat, als Hülle und Einkleidung ſo ſchön iſt, daß es uns bei ſich zu weilen einlädt, ohne das Bedürfniß des Weiterfragens ſofort zu erwecken. Beſteht nun zwiſchen dem einen und dem andern eine innere Beziehung, eine Analogie, iſt ihr Band kein bloß zufälliges der Ideenverkettung, dann kann die Entdeckung des verborgenen Sinns, überraſchend und einleuchtend zugleich, den Reiz des Bildes wie durch einen hinzukommenden Lichtſchein aus der Geiſterwelt noch erhöhen.

„Bedeutend und lieblich" iſt das homeriſche Bild frühen Todes: Aurora die ein Kind im Arm fortträgt. Die Nacht mit fliegendem Gewand voll Sterne über dem Haupt und mit umgekehrter Fackel iſt eine Geſtalt des erhabenen Schauſpiels würdig, das ſie bedeutet. Wie artig iſt das Bild des Nil von den ſechzehn Knäbchen umſpielt, welche die 16 Fuß ſeiner Anſchwellung be-

zeichnen. Die „Nachläſſigkeit“ oder „Sorgloſigkeit“ in einem Menſchen, der ein Seil von Schilf dreht, das ein Eſel ſogleich abnagt, giebt ein artiges Genrebildchen. - Die Meditation über die Unſterblichkeit, ein Philoſoph in Betrachtung eines Todtenkopfs, auf dem ein Schmetterling ſitzt, kann man ſich im Stil Rembrandts denken. Die liebenswürdigſten Schöpfungen Thorwaldſen's, jene Reliefs in welchen reinſter griechiſcher Formenadel mit moderner Gemüthsart in bisher nie geahnter Weiſe ſich verſchmilzt, gehören dieſer Art der Allegorien an. Hier werden die allen vertrauten Figuren der Mythologie auf ſinnige Art verwandt. Winckelmann nennt als ein ſchönes Bild zu einem Begräbnißdenkmal „Pſyche, die mit geſtütztem Haupte an dem Fuße eines Grabmals ſitzt und weint“.

Den Bildern, die nicht einen ihnen fremden Geiſt, ſondern den bedeuten, welcher ſich dieſe Körper ſelbſt gebaut hat, nähern ſich die Darſtellungen der Gemüthsbewegungen durch Figuren, welche von denſelben ergriffen ſcheinen. Leidenſchaften theilen ſelbſt den Begriffen und Namen, die wir für ſie ſchaffen, etwas von ihrem Leben mit und ſchaffen ſich einen lebendigen Leib. „Der Zorn, ſagte Schwind, iſt eine Perſon“. Polygnots Furcht hält ſich die Hand vor das Geſicht; die Ruhe legt einen Arm aufs Haupt; die Sicherheit legt Kopf und Ohr auf die rechte Hand, während der eine Fuß müßig ausgeſtreckt iſt. Die Schamhaftigkeit zieht ſich einen Schleier vors Geſicht; die Betrübniß ſitzt mit den Händen ihr Knie umfaſſend.

Gar nichts einzuwenden wäre gegen ſolche Allegorien (aber freilich entfernt ſich auch nichts weiter vom beſtimmten Sinn des Worts), bei welchen „allegoriſch“ nur Angemeſſenheit zum Gegenſtand bei Wahl von Ornamenten, in Baukunſt und in Geräthen bedeutet. Winckelmann würde was man heute Ausdruck der conſtructiven Function in einem Baugliede nennt, Allegorie der Baukunſt genannt haben. In dieſem Sinne ſind ihm die Geräthe der Alten allegoriſch von den Lampen an bis auf die Rüſtungen. Z. B. der Kranz von Oliven um eine Lampe, oder Pallas die eine Olive ausdrückt, oder eine ſitzende Figur die gegen die Oeffnung des Dochts bläſt. Römiſche Helme mit der Wölfin, Bilder auf Waffen, die in der folgenden Zeit Wappen wurden. Ja daß der Flußgott Eurotas von Eutychides „flüſſige Umriſſe“ hat, ſcheine dafür zu ſprechen, daß ſelbſt die Zeichnung allegoriſch ſein könne. —

Aber man muß nicht glauben, daß dieſe Allegorien die Mehrzahl bilden, oder von dem Sammler beſonders begünſtigt werden. Weit die meiſten gehören der Claſſe der Symbole, Embleme an. Unter dieſen ſind einige einfach, verſtändlich, anſprechend: in der Leier, in zwei ineinandergelegten Händen, im Hut, wird man gern den Dichter, die Eintracht, die Freiheit wiedererkennen. Die Weſpe auf Archilochus Grab malt den beißenden Scherz.

Viele aber sind weithergeholt, spielend, geschmacklos, ja läppisch. Der Bock bedeutet die Tragödie, der Storch die Liebe der Eltern zu den Kindern, der Hase Wachsamkeit, ein Knöchel Festigkeit, Hörner Macht und Gewalt, der Esel Unerschrockenheit. Andere sind mehrdeutig: der Mohnkopf bedeutet Schlaf und Fruchtbarkeit, die Rose Verschwiegenheit und Tod, das Heupferd Musik und schlechte Poeten, die Biene Beredsamkeit und eine Colonie. Was soll ein Maler mit der Verordnung Solons, vor der Brautnacht eine Quitte zu essen? „Zuweilen, bemerkt Schlegel, sollte man denken, es sei ihm nicht um Vorschläge für die Kunst zu thun, sondern um Erfindung einer neuen Hieroglyphenschrift; und einigemal wird man sogar an die abgeschmackten Rebus erinnert".

Die Bezeichnung von Denkmälern, Tempeln, Grabmälern durch Attribute der Personen, denen sie geweiht sind, gehört ebenfalls zur Allegorie. An Elpenors Grab setzt Homer ein Steuer; das der Amazone Hippolyte bei Megara hatte die Gestalt eines Amazonenschilds, auf den Giebeln der Jupitertempel standen Adler, ein Hirschkopf über dem Thor eines Dianentempels. Der Drache im Schild auf der Grabsäule des Epaminondas bedeutet seine Abkunft von der cadmeischen Drachenbrut; der Fußschemel in der Hand der Lais am Ufer des Peneus spielt an auf ihren Tod durch eifersüchtige thessalische Weiber. Selbst Amtsinsignien, z. B. der Censor mit Weihwassergefäß und Oelzweig. Das Bild kann sich auch bloß auf den Namen beziehen, wie der Löwe auf dem Grab des Leonidas, die Schildkröte auf Münzen der Stadt Chelone, die Biene als muthmaßliche Bezeichnung des Münzmeisters Melitos. Der gekrümmte Arm (ἀγκών) bezeichnet Ancona, er ist ein Bild der Lage dieser Stadt. Wunderlich ist der Hercules mit der Hydra von Eisen, als Anspielung auf die harten Arbeiten; die dunkle Farbe des Jupiter wegen der blitzschwangeren Luft, der Bacchus aus Wein- und Feigenholz.

Die meisten dieser Beispiele hat er aus Münzen, Gemmen und solchen Werken gezogen, wo die Kunst nur bei einer ihr fremden Zeichenschrift Gefälligkeitsdienste leistet, wie sie ja auch zur Verbesserung der Buchstabenformen herbeigezogen werden kann. Jene Zeichen sind so wenig Kunst, wie die Gedächtnißverse der Grammatiker Poesie sind. Da auch das echte Kunstwerk nicht selten zu seinem Verständniß historischer, gelehrter Kenntnisse bedarf, so können sie als kleine Beigaben, die eine große Composition recht wohl verträgt, der Erinnerung, den Gedankenverbindungen zu Hülfe kommen; wie aber dem Werk durch solche Beigaben ein „erhabener Geschmack des Alterthums" gegeben werden könne, vermögen wir nicht zu fassen. Selbst jene Gestaltenfreudigkeit der griechischen Kunst ist wohl Geschmack der Schönheit,

aber nicht des Erhabenen, denn das Erhabene ist dem Unendlichen verwandt und liebt das Formlose.

Winckelmann aber meint es nicht einmal so. Er empfiehlt die Mnemosyne oder Erinnerung durch eine Berührung des Ohrläppchens mit der Hand zu characterisiren, weil die Alten das Ohr dessen berührten, dem sie bezeugen wollten, daß sie in seinem Gedächtniß zu bleiben wünschten. Diesem uns ganz fremden, gelehrter Noten bedürftigen Gestus giebt er den Vorzug vor der unendlich anmuthigen Darstellung der Mnemosyne auf der Apotheose des Homer „in einer Frau, die das Kinn mit der einen Hand stützt, wie in ernstlichem Nachdenken geschieht", er findet sie „nicht deutlich und bestimmt genug". Bei den glücklichsten aller allegorischen Scenen, den Erotenbildern, will er sich nicht aufhalten, weil sie zu denen gehören, „die zwar angenehm und witzig seien, aber keine merkwürdigen Begriffe enthalten". Er lobt den Cardinal Albani, daß er ein Zimmer in seiner Villa nicht „mit müßigen und leeren Landschaften" (es thut wehe, solche pedantische Abgeschmacktheit von Winckelmann zu hören) wollte ausmalen lassen. Danach würde man Filippino Lippi's Dominicanerallegorie in der Minerva vor Raphaels Schule von Athen den Vorzug geben müssen.

Im zehnten Capitel ist er so gütig gewesen, „einige gute und brauchbare Allegorien der neueren" zu constatiren. Aber wie unvollkommene Lichter nur die Finsterniß zu offenbaren pflegen, so scheint dieses Verzeichniß nur zu bestätigen, „daß die Anzahl von guten neueren Allegorien sehr gering ist". Freilich wenn er „unter sehr vielen von Zuccheri im Palast der Villa Este zu Tivoli gemalten Sinnbildern" vergebens gesucht hat, so wird man sich nur wundern, daß er da gesucht hat. Danaiden auf einer holländischen Münze von 1633 bilden eine vergebene Arbeit. Holzer, ein würdiger Künstler, hat in einem Hause in Augsburg die brüderliche Liebe unter der Fabel des Castor und Pollux vorgestellt. Die Erziehung der Kinder hat Pietro von Cortona in einem Deckengemälde des Palastes Barberini durch einen Bären, welcher seine Jungen leckt, angedeutet. Der geschwinde Flug des Mercur ist von Giovan Bologna durch einen Windskopf vorgestellt, auf welchem die Figur mit einem Fuße steht. Der vierjährige Ludwig XIV auf einem von Frankreich und der Vorsehung emporgehaltenen Schild zeigt auf den Gebrauch der alten Franken, die ihre neuen Könige auf einen emporgetragenen Schild setzten und also dem Volke zeigten. Den trinkenden Hirsch auf Correggio's Jo hält er für „eins der schönsten Bilder in den Gemälden neuerer Zeiten: denn es malet dasselbe die Worte des Psalmisten: Correggio hat hier die Brunst in der Liebe ausgedrückt."

Bei einem Schriftsteller, der für die Praxis schreibt, wird man den Gebrauch, den er selbst von seinen Maximen und Beispielen macht, als eine

Probe der letzteren anſehen. Es wäre unbillig zu verlangen, daß Jemand was er lehrt auch machen könne, aber wer am Schluß die ſchwere Rolle des Erfinders ſelbſt übernimmt, von dem wird man denken, daß ſein Verſuch „neuer Allegorien", Cap. 11, das Tüpfelchen auf dem J ſei.

Da Chambray's Malerei, „eine weibliche malende Figur, mit verbundenem Munde, als ſtumme Dichtkunſt", nicht allgemein gefallen könne, ſo ſchlägt er vor, ihr eine junge ſchöne Larve auf den Kopf zu legen, und die Grazien wie eine Münze auf die Bruſt zu hängen und überdieß kleine Farbengefäße anzudeuten. „Einen Religionsſpötter könnte Hercules bilden, welcher dem Apollo ſeinen Dreifuß nimmt... Dem Bild eines gerechten Richters könnte eine Figur ohne Hände zugegeben werden, wie die Statuen der Richter zu Theben in Aegypten waren... Der dumme Stolz über eine unverdiente Ehre, die man nicht der Perſon, ſondern dem Titel erzeigt, iſt in der Fabel des Eſels, welcher mit der Statue einer Gottheit beladen ging, vorgeſtellt, die das Volk anbetet, der Eſel aber eignet ſich dieſe Ehre zu... Ein verfluchter Ort könnte angezeigt werden durch das Bild, wie kurz vor der Einnahme Trojas die Götter ſelbſt ihre eigenen Bilder auf den Schultern davontragen... Ein Undankbarer könnte durch eine Figur, welche die Grazien aus einem Gefäß auf die Erde ſchüttet, ſinnlich gemacht werden". Für Fürſtengräber ſchlägt er vor die Apotheoſe des Antoninus und der Fauſtina auf Monte Citorio. Für eine hohe Vermählung wird ein bis auf die Farbe detaillirter Vorſchlag nach dem Muſter der Hochzeit von Peleus und Thetis auf dem Sarkophag der Villa Albani mitgetheilt. — Dieſe Vorſchläge ſchmecken ſehr nach Bücherſtaub. Selbſt in dem von ihm geringgeſchätzten Halle ſchienen Kleider mit griechiſchen Buchſtaben, ausgeſchüttete Grazien dem Geſchmack etwas zu viel zugemuthet. Am Schluß iſt die Beſchreibung des Torſo wieder abgedruckt, als habe er den üblen Geſchmack des vorhergehenden durch dieſen herrlichen Trank wieder hinunterſpülen wollen. — —

Winckelmann, der kurz vorher ſoviel neue Aufſchlüſſe gegeben hatte und auch ſonſt immer an die Zukunft ſich wendet, blieb in dieſem Punkte hartnäckig im Geſchmack des Manierismus befangen. Wir werden auch hier wie bei der Schönheitslinie an ſeinen Zeitgenoſſen Hogarth erinnert, der ebenfalls ſeinen „Pinſel in Verſtand tunkte", und in ſeinen Bildern eine Menge Geräthe, Wandbilder, Büchertitel ausſäte, die alle eine erklärende, intereſſante, boshafte Beziehung haben auf den geheimen Roman, den wir aus dem Bilde ſelbſt — ſeiner Illuſtration — kennen lernen.

Ein Werk, das mehr Regiſter als Buch war, mußte im Stil der Trockenheit verfallen, und ſo ſtach die Allegorie auch in dieſem Punkte merklich gegen ſeine andern Werke ab. Damit alles ſich vereinige, ſo wimmelte ſie von Druckfehlern, zum Theil fatalen; während die ſonſt freigebig geſpendeten

Kupfer diesmal durch Abwesenheit glänzten. Dagegen fing er an immer mehr Werth auf Register zu legen, zu dem der verbesserten und erklärten Stellen alter und neuer Scribenten (wobei unter den neueren Namen fast nur „Widerlegungen ungegründeter Vorgeben, irriger Auslegungen, Uebersetzungen, Versuche in Zeichnung, unrichtiger Meinungen und Bemerkungen" vorkommen), und zu den merkwürdigen Sachen, kommt ein drittes der angeführten Denkmäler alter und neuer Kunst. Er rechnete schon darauf, seine Bücher in den Händen der Reisenden in Rom als Nachschlagebücher zu finden.

§ 149.

Die „Anmerkungen über die Geschichte der Kunst".

Mitten in jene vielbewegten Tagen, als der apostolische Antiquar zwei Prinzen und einen Herzog nebst einem Schwarm niederen Adels auf dem Halse hatte, fiel die Idee und Ausführung eines ganz stattlichen Buches, während gleichzeitig die letzten Sorgen für das italienische Werk einen ganzen Mann zu fordern schienen. Natürlich verräth das Buch diese Umstände seiner Entstehung; weitverzweigte Untersuchungen können in zufällig erbeuteten Freistunden nicht angelegt, neue Keime und Fermente der Erkenntniß dem Geist nicht geschenkt werden; aber eine früher begründete Gedankenreihe, ein schon ausgeführter Plan arbeitet im stillen fort, Details, wie sie fortwährend auf römischen Spaziergängen aufgejagt werden, fügen sich von selbst in die passende Stelle des Plans ein.

Glücklich der Autor, der mit dem Druck zugleich mit dem Gegenstande abschließt! Er allein kann auf seinen Lorbeern ruhn, in jedem Jahr scheint ihm sein Werk klüger und gelehrter als er selbst. Winckelmann war eine solche Ruhe nicht beschieden. Seine Kunstgeschichte hatte die Gesammtheit des römischen Denkmälervorrathes zur Basis, jeder Fund eines neuen Werks, jede Beobachtung an einem alten modificirte diese Grundlage und was darauf stand. Ferner rückt ein Werk wie dieses den Autor selbst auf einen Standort, von dem er viel mehr übersieht, als auf dem welchen er vor und während der Abfassung einnahm. Dazu kamen die kleinen Fehler, — unter denen denn doch einige recht ärgerliche waren.

Auch Winckelmann gehörte zu denen, die das was sie gemacht haben, nicht losläßt. So schon bei der Dresdener Schrift. Diesmal hatte er seit Abgang des Manuscripts Zusätze gesammelt. (Welches Glück für den Drucker, daß zwischen Rom und Leipzig die Alpen lagen!) Die 64er Ausgabe der Kunstgeschichte war nur ein gewissermaßen zufälliger Einschnitt in eine stetige

Reihe der Forschung und Sammlung. „Daß seine Werke so wie sie daliegen (sagt Goethe) erst als Manuscript auf das Papier gekommen, und sodann später im Druck für die Folgezeit fixirt worden, hing von unendlich mannichfaltigen, kleinen Umständen ab. Nur ein paar Monate später, so hätten wir ein anderes Werk, richtiger an Gehalt, bestimmter in der Form, vielleicht etwas ganz anderes".

Je unmittelbarer die Wiederaufnahme des Nachdenkens auf die Herausgabe folgt, desto nervöser pflegen Autoren gegenüber wahrgenommenen Mängeln ihres der Oeffentlichkeit überantworteten Erzeugnisses zu sein. Unbedeutende Versehen und Auslassungen scheinen ihnen das Ganze zu schänden; ein neuentdecktes Beispiel, eine bezeichnendere Wendung scheint daraus ein Buch höherer Rangordnung zu machen. So bedurfte es nur eines kleinen Anstoßes, um den dringenden Wunsch einer neuen Auflage aufzuregen, die alte ihm zu verleiden. „Wir sind heute klüger als wir gestern waren", bekannte er Heyne schon am 13. Juli 1765. „Sobald ich Lust bekomme, werde ich eine vollständigere Ausgabe der Geschichte der Kunst besorgen". Und er macht schon Anstalten dazu. Jenen Anstoß gab die gleich nach Casanova's Abreise gemachte Entdeckung des Betrugs mit den antiken Gemälden. Er schrieb, wie es scheint, an den Verleger, erfuhr aber, daß bei der sehr starken Auflage an eine zweite Ausgabe so bald nicht zu denken sei. Walther hatte 1200 Abzüge gemacht, von welchen die Buchhandlung noch bis zum Jahre 1824 auf Lager hatte. Er wollte nun eine „öffentliche Erklärung" ausgehen lassen; besonders da er von einer französischen Uebersetzung hörte (seit Anfang 1765), in Betreff deren er aber vergebens „einigen Unterricht" zu erhalten suchte, um vor dem Druck die nöthigen Aenderungen einzuschicken. Besonders wünscht er die Zurechtweisung Watelets zu streichen, „weil er diesen liebenswürdigen Mann nachher persönlich kennen lernen, mit ihm kleine Reisen um Rom gemacht und das versöhnende Geständniß seiner „unzulänglichen Vorbereitung" erhalten hatte. „Ich habe sogar den Polizeileutnant von Paris ersuchen lassen (wahrscheinlich durch La Rochefoucauld), die Erlaubniß zum Druck dieser Uebersetzung nicht zu ertheilen, bevor ich nothwendige Nachrichten zu derselben eingeschickt hätte; demohngeachtet hat man in dem Land, wo die Höflichkeit soll jung geworden sein, die gewöhnliche Höflichkeit, dem Verfasser von der Uebersetzung seines Werks Nachricht zu geben, bei Seite gesetzt." Neujahr 1766 erfuhr er von Walther, diese Uebersetzung sei bereits heraus, am 11. Juli schickte ihm der junge Due ein Exemplar. Der ehemalige Hallenser Professor Gottfried Sell, sein Lehrer, hatte sie für Robert de Chateaugiron angefertigt (Paris, Saillant; Amsterdam, Harreveldt).

Er erklärte sich ganz einverstanden damit, daß Walther einen Nachdruck dieser Uebersetzung noch im Winter 1765 veranstalte. Dieser hatte gleich

anfangs die abgedruckten Bogen einzeln übersetzen lassen wollen (22. März 1763), um das Werk in beiden Sprachen zugleich ans Licht treten zu lassen; aber er hatte keinen tüchtigen Uebersetzer gefunden. Winckelmann, der gemerkt hatte, wie unverhältnißmäßig eine französische Uebersetzung das Contingent seiner Leser vermehren werde, fand das Erscheinen seines Buchs „in dem Modekleide und in den deutschen Herrn ihrer Lieblingssprache" jetzt ganz in der Ordnung und bedauerte, daß es nicht eher geschehen. „Da Sie sich entschlossen, was freilich mit mehrerem Nachdruck zuerst von Ihnen hätte geschehen können, diese meine Arbeit unter den Deutschen selbst in einer fremden Sprache bekannter zu machen: so hoffe ich von Ihrer mir bekannten Denkungsart, daß Sie nicht ein bloßer Drucker sein wollen. Ist es Ihnen wahrer Ernst, daß Ihr Druck einen Vorzug vor dem Pariser haben soll, so will ich dafür sorgen, und soviel beträchtliche Zusätze und Aenderungen machen, daß der Unterschied nicht zweifelhaft sein soll.... Ich mache diese Arbeit ungern, weil sie mir viel Mühe und Zeit kosten wird; aber weil die Franzosen mich in diese Nothwendigkeit versetzt, so will ich mein möglichstes thun" (4. Januar 1766).

Dieß ist der Ursprung der „Anmerkungen über die Geschichte der Kunst". Er hatte kaum zwei Wochen an solchen Einschiebseln gesammelt, als er die Idee unpractisch fand. Der französische Text, über den die Verbesserungen hätten gemacht werden müssen, lag ihm noch nicht vor. Wiederum führte ihn die Arbeit weiter als er vorher gedacht. Walther werde nicht so lange warten wollen. Dagegen war es auch für ihn bequemer, die gesammelten Bemerkungen zu einem eigenen Ganzen zu verarbeiten, als sie mühsam in den Text zu verweben. Ferner sah er voraus, daß er hinfort nicht mehr vor seiner Nation in deren Sprache auftreten werde. Er war nun ein Schriftsteller für Europa. Das nächste Buch war italienisch geschrieben, früheres sollte (bei neuen Ausgaben) von jetzt an der Verbreitung wegen „in französischer Tracht" erscheinen. So fern stand Winckelmann der Bewegung der deutschen Literatur, daß er im Begriff war, von seiner Sprache abzufallen, in dem Augenblick, wo diese sich anschickte, ihren Raupenstand zu verlassen und ihren ebenbürtigen Platz neben den andern einzunehmen. Er wollte also in einem letzten deutschen Buche „von seinem Vaterlande Abschied nehmen." Es solle aber auch „das beste" werden, „was irgend aus seiner Feder gekommen". Die Deutschen hatten auf diese, wie es damals schien, letzte Hand des Werks, für das sie ihm so dankbar gewesen, ein Recht. Die französische, und eine erwartete englische Uebersetzung sollten „bleiben, wie sie waren". Nur vor den Casanova'schen Gemälden wollte er sie behüten. Dem Nachdruck könne Walther einen Vorzug geben durch Vervollständigung der Register, besonders des dritten der Denkmäler. Ein solches erhielten die

„Anmerkungen"; Reiſende hatten ſich in Rom ſelbſt ein ſolches Regiſter zur Kunſtgeſchichte gemacht.

Oſtern 1766 ſollte der zweite (hiſtoriſche) Theil ſchon zum Abgang bereit ſein; der erſte ſyſtematiſche war aus dem Gröbſten entworfen. Die Beſchäftigung mit den „Fremden von Stande" kam ſtörend dazwiſchen. Um ihn in Ruhe zu vollenden, ging er aufs Land. Dieſe Raſchheit erklärt ſich daraus, daß die Arbeit weſentlich nur Ordnung der ſofort nach Abſendung der Kunſtgeſchichte geſammelten Nachträge war. „Vier Jahre habe er auf dieſe Arbeit gedacht" (die ein Werk von vier Monaten ſchien) „und ſeine Gedanken zu derſelben nach und nach kürzlich angemerkt". Doch erſchienen die „Anmerkungen" nicht wie gehofft in der Michaelis-, ſondern in der Neujahrsmeſſe. Die verſprochenen Kupfer waren auf eine Titelvignette, eine ihm gehörige Münze Antigonus I, zuſammengeſchmolzen.

Er verlangte drei Zechinen oder Ducaten (13. April) für den Bogen, „weil es eine ſehr wichtige, ſchwere, nöthige und nützliche Arbeit ſei, da er alles ſelbſt ſchreibe und die Regiſter verfertige". Dieſe Forderung fand der Geh. Commerzienrath „übertrieben"; jener aber gab zu bedenken, „daß er nichts dabei gewinne und einen andern Stand, erwählen müſſe, wenn er auch in Deutſchland von dieſen vermeinten hohen Schreibegebühren leben ſollte.... Gott weiß (!) wie ſauer mir die Arbeit wird, ich wünſchte daß ich reich wäre, um, wie ich es mit meiner erſten Schrift gemacht, alles ſelbſt drucken zu laſſen, und hernach verſchenken zu können. Allein ich ſoll mich nicht überheben.... Man giebt ja einem Ueberſetzer zwei Thaler für den Bogen. Die Gütigkeit, mit welcher das Publicum meine Arbeit aufnimmt, läßt mich hoffen, man werde nach dem Druck den von Ihnen ſchon beſtimmten Preis nicht zu hoch finden, in Erwägung, daß es Originalwerke ſind." — Walther wußte ſich für das übertriebene Honorar zu entſchädigen, indem er das Buch ſo compreß druckte, daß die Seite faſt ein Drittel mehr enthielt als die Kunſtgeſchichte (38 : 29), er beſchnitt alſo jenes um zwölf Ducaten, beinahe ein Viertel. Nimmt man hinzu, daß die Noten unterm Text in der Kunſtgeſchichte ungleich mehr Raum wegnehmen, ſo ergiebt ſich aus den Seitenzahlen (431 : 127), daß der Umfang der Anmerkungen die Hälfte der ganzen Kunſtgeſchichte beträgt, ein Umfang, mit dem freilich der Inhalt in keinem gleichen Verhältniß ſteht.

Dedicirt wurde das Werk Wilhelm Stoſch, mit dem Motto Qui mores hominum multorum vidit et urbes, „um Gelegenheit zu haben, von unſerer geprüften Freundſchaft, die von höherer Natur iſt, ein Zeugniß abzulegen".*)

*) Von Boerhave ſagt Fontenelle: Il avoit du goût pour ces sortes de Dédicaces, et il aimoit mieux donner une marque flatteuse d'amitié à son égal, que de se prosterner aux pieds d'un grand, dont à peine peut-être étoit-il aperçu.

Ihre wachsende Stärke in der Abwesenheit nach kurzem persönlichem Genuß ist ein Zeugniß ihrer Wahrheit; mit Herz und Geist ist er ihm auf allen Reisen gefolgt: nur eine Lust haben sie nicht genossen: den Freund zu bilden und zu schaffen. „Denn wir waren einer für den andern bereits ersehene Freunde, wie der erste Mensch ward, oder wie ein hoher Gedanke und ein erhabenes Bild nicht stückweis, sondern auf einmal in seiner Größe und Reife entsteht".

1. Der willkommenste Bestandtheil in diesen Nachträgen waren die neuen Denkmäler, die als weitere Beispiele der Stile alter Kunst aufgefunden worden waren: in diesem Punkt war ja die Armuth der Kunstgeschichte am empfindlichsten.

Was den älteren Stil betraf, so fand er dessen „deutlichste Merkmale" in der seitdem vom Cardinal Albani erworbenen (archaistischen) Pallas, deren Kopf die sogenannte hetrurische Bildung habe, ja, wenn er von Basalt wäre, für eine ägyptische Arbeit gelten könnte. Vermuthlich sei die Diana von bemaltem Marmor aus Pompei ebenso alt. Dann der „unbekleidete Ringer" im Palast Farnese (der eine aus der Gruppe der Tyrannenmörder Harmodius und Aristogito). Während der (niemals abgelöste) Kopf eine bestimmte Person andeute und den allerältesten auf Münzen ähnlich sehe, „offenbare sich in der ganzen Figur soviel Wissenschaft mit meisterhafter Arbeit ausgeführt, daß dieselbe der schönsten Zeit der Kunst würdig sein könnte." Endlich die große Muse im Palast Barberini (jetzt in München). Die Falten hängen allerdings noch senkrecht, wie in der alten Zeit, aber die Gesichtsbildung hat regelmäßige Züge der Schönheit, sie wird also „auf dem Wege der Kunst zur Vollendung" gemacht worden sein, „den Ageladas, als der wahrscheinliche Meister derselben, betreten hatte". — „Ich will nicht entscheiden, ob die Statuen des Castor und Pollux von Hegesias gearbeitet, die ehemals vor dem Tempel des Jupiter tonans standen, ebendieselben sind, die in colossalischer Größe auf dem Campidoglio stehen; gewiß aber ist, daß dieselben an diesem Hügel gefunden sind. Es könnte eine gewisse Härte, die der Arbeit des Hegesias eigen war, zu einiger Muthmaßung führen". —

Sehr verschiedenes ist hier zusammengestellt: wer könnte daraus den Begriff *eines* Stils sich bilden? Pallas und Diana sind archaistische Cultusidole; der Ringer eine schöne Copie der Gruppe der Mörder des Hipparch von Kritios, welche die von Xerxes entführte Gruppe des Antenor ersetzen sollte; die zweite Figur, der ein später Kopf aufgesetzt worden ist, entdeckte Winckelmann erst nach dem Druck. Die Muse ist ein majestätischer Apollo Citharoedus, der uns eher den Begriff „hoher Grazie" versinnlichen würde; nach der Ungleichheit der Arbeit, die am Gewand ziemlich handwerksmäßig ist, wird er doch wohl eine Copie sein.

Eine sehr problematische Bereicherungen der folgenden Periode ist die Zurückdatirung des Myron, der lange vor Phidias gesetzt wird, auf Grund einer plinianischen Bemerkung über seine alterthümliche Behandlung der Haare, und über die Sitte, seinen Namen auf einem nackten Theil der Statue anzubringen. Ganz ähnlich wie er früher bei Scopas eine vereinzelte Einschleichung seines Namens bei Plinius gegen alle übrigen Nachrichten dieses und anderer Schriftsteller in die Wagschale warf, um jenen Bildhauer zu einem Zeitgenossen des Phidias zu machen: so ist es hier ein angebliches Epigramm der Erinna über die Kuh, auf Grund dessen er gegen alle Zeugnisse den Myron mit Eladas und Ageladas gruppirt.

Zwei thönerne Canephoren bei Cavaceppi sollen als Copien der bronzenen des Polyclet gelten können, die Verres aus Messina wegnahm, und zwar wegen „einer gewissen Härte, sonderlich im Wurf der Kleidung und in den Falten"; ebenso sei die Figur eines Knaben im Palast Barberini, der in den Arm einer anderen, verlorenen Figur beißt, möglicherweise eine Copie der Knöchelspieler desselben Meisters, vielleicht Patroclus, der als Knabe im Streit über dieß Spiel seinen Freund Clysonymus unversehens tödtete.

Da Pythagoras der erste war, welcher die Haare mit mehr Fleiß ausarbeitete, so würden Werke mit sogenanntem hetruriſchem (gezwungen gearbeitetem) oder mit dem wenig ausgearbeiteten Haupthaar (wie die Niobiden) nicht nach seiner Zeit gesetzt werden dürfen.

Das Ringersymplegma der Tribüne wird (wie schon auf dem Kupfer von 1557) zur Niobegruppe gerechnet; es sei an demselben Orte ausgegraben worden, die jüngern Söhne sollten ja beim Ringen getödtet sein, und es erscheine „klärlich" aus der Arbeit in Köpfen und Haaren, daß es von demselben Meister sein müsse. In der Meinung, daß die Niobe ein Werk des Scopas sei, bestärkt ihn außer den Haaren der Abguß eines von Rom verschwundenen Niobekopfs. Einige welche in diesem „wahrhaftig schönen" Kopf „mehr Rundung (z. B. am Augenknochen) bemerkten, auch den Mund besser gebildet fanden", wollten schließen, er sei von dem wahren Kopf abgenommen, und der jetzt auf der Statue sitze, sei eine alte Replik von einem geringeren Künstler. Sie wüßten nicht, daß dem hohen Stil die Rundung noch nicht völlig eigen war, und daß die mehrere Weiche dieses Kopfs auf spätere Zeiten deutet; man könnte ihn für eine Wiederholung der Niobe aus dem schönen Stil und vielleicht für ein Werk des Praxiteles halten. Die Vergleichung beider Köpfe lehre den Unterschied des hohen und schönen Stils.

Einen Begriff von der zweiten oder gefälligen Grazie soll man sich aus den Köpfen der Leucothea im capitolinischen Museum machen. Der eine (Zimmer des Fauno rosso 25) ist ein Ariadnekopf, fein, sehnsüchtig, vornehm; mit besonders schöner Einrahmung des Ovals durch die Haarlocken. Der

bedeutendſte, für jene „rundlich gehaltenen Formen“ beſonders lehrreich, iſt der bereits in der erſten Ausgabe angeführte wunderſame Bacchuskopf (S. 200 f.) wo jene unerſchöpfliche Lebenskraft, die bei untergeordneten Naturen in brauſender Bewegung hervortritt, in faſt beſchauliche, göttliche Ruhe überſetzt iſt. Die Fülle der krausgelockten Haare, die etwas geſenkten Augenlider, der etwas geneigte Kopf geben einen Zug von Schwere: ein Erfülltſein des Bluts und der Phantaſie vom Geiſt des Weins, von Bildern nachklingender Luſt.

Einem mindeſtens ſehr perſönlichen Geſchmack überläßt er ſich, wenn er von dem coloſſalen Antinouskopf zu Mondragone verſichert, „er ſei von ſo großer und hoher Kunſt, daß es keine Ketzerei ſcheinen ſollte, zu ſagen, es ſei dieſes Werk nach dem Apollo und Laocoon das Schönſte was uns übrig iſt; die Haare und ihre Ausarbeitung hätten im ganzen Alterthum nicht ihres gleichen, ja man könne ſagen, der Kopf ſei eines der ſchönſten Dinge in der Welt“.

2. Eine Entſchädigung für die geringere ſachliche Bedeutung dieſer Miscellen gewährt uns ihre lebendige, zum Theil perſönliche Färbung, der Puls des gegenwärtigen Augenblicks. Das Ich des Verfaſſers tritt mehr als in früheren Schriften hervor: er weiß jetzt, daß es eine Gemeinde giebt, die ſeiner Belehrungen harrt, und für die es ein ſchwerwiegender Grund iſt, daß ein Satz von *ihm* kommt. Er macht Geſtändniſſe über den Gang ſeiner römiſchen Studien, ſeine Einweihung in die Myſterien der Schönheit, über ſeine literariſchen Verſuche, ſeine Methode und ſeine Grundſätze. Er fährt noch kecker als früher nicht nur über die moderne Sculptur, ſondern über die größten Maler her; er wirbt für ſeine Monumenti, für ſein Reiſeproject nach Elis; er bringt die im Beſitz ſeiner Bekannten (wie Cavaceppi und Rondanini) und der von ihm geführten Reiſenden (Anhalt) befindlichen Stücke an.

Für Schilderungen bedeutender Statuen ſchien die Ader vertrocknet; nur der jüngſtentdeckte ſchöne Panskopf hat noch einen ſchwachen Nachhall erweckt. Dieſen „Faun“ hatte Cavaceppi im April 1763 erworben; Winckelmann fand ihn „von ſo hoher himmlicher Schönheit, daß er alles übertrifft, was ich geſehen und was ſein kann. Beſtändig, ſagt er, denke ich an denſelben, und die Nacht träume ich davon“. Er fürchtet, „daß er wohl endlich einem Britten zu Theil werde. Wer will und kann dergleichen außer dieſer Nation bezahlen? Soviel iſt indeſſen gewiß, daß ich, ſolange es möglich iſt, verhindern werde, daß dieſer Kopf aus Rom gehe“. Und ſo findet man ihn denn zwei Jahre ſpäter als deſſen glücklichen Beſitzer; er ſollte die Reiſe nach Berlin mitmachen, war aber dießmal „der Gefahr eines unfreundlichen Clima's entgangen“ (ſpäter wanderte er nach München). „Es iſt

mein Ganymed, den ich ohne Aergerniß nel cospetto di tutti i santi küſſen kann". Der Künſtler habe ſich über die gewöhnliche Faunsidee erhoben und das Bild einer hohen Schönheit gegeben, über welches ſich eine unausſprechliche Süßigkeit ergieße, wie ſich denn ſonderlich in dem halbgeſchloſſenen Mund eine ſaufte Entzückung zu äußern ſcheine. Man würde nimmermehr einen Faun in ihm erkennen, ohne die kleinen hervorkeimenden Hörner. Wirklich hat dieſer intereſſante Kopf einen eigenthümlichen, von dem ſinnlichen Lebensgefühl des berühmten Satyrs z. B. ſehr verſchiedenen Typus. In dem länglichen Oval, dem träumeriſchen Ausdruck, der ſeitlichen Neigung, liegt ein Hauch ſehnſuchtsvoller Melancholie, von Einſamkeit inmitten der Welt, in der er ſich nicht heimiſch zu fühlen ſcheint.

Einer der neueſten Sammler Roms war der dem Cardinal naheſtehende Marcheſe Rondanini, deſſen Palaſt am Nordende des Corſo auch die Gräfin Cheroffini bewohnte. Er ließ 1764 ſeinen Cortile in der Weiſe der Höfe Mattei und Giuſtiniani, freilich mit viel ſchwächeren Mitteln, zu einem kleinen Muſeum von Reliefs, modern ergänzten Torſen, Grabinſchriften und Granitſchäften herrichten; überraſcht iſt man, hier die unbegreiflich mißlungene, letzte Pietas Michelangelo's zu finden. Es ſeien nicht leicht vollkommnere alte Bildnißköpfe zu ſehen, als drei Köpfe dieſes Marcheſe, darunter zwei von demſelben Meiſter, eines wohl der ältere Cato, von „faſt unnachahmlicher Kunſt". Derſelbe beſitze „den ſchönſten Kopf des jüngeren Brutus"; „eine von den beiden (die andre iſt im Capitol) wahren Statuen des Auguſtus"; endlich „die einzige wahre Statue Alexanders (keine ſonſt hat den Kopf eigen); deren überdem ganz unverletzter Kopf nie vom Körper abgetrennt geweſen" u. ſ. w. —

Ueber die neuere Sculptur ſpricht er im Ton herausfordernder Geringſchätzung. „Die welche glauben, daß ein Michelangelo, ein Puget, ein Fiammingo, ohne ſich verkriechen zu dürfen, neben einem Apollonius, oder einem Agaſias auftreten können, mögen zum Probierſtein dieſes Vergleichs die Schönheit nehmen. Man fange an, die beſten Köpfe der Helden (!) neuerer Kunſt zu betrachten; man lege ihnen vor den ſchönſten Chriſtus von Michelangelo, den berühmten Kopf der Klugheit auf dem Grabmal Pabſt Paul III von Guil. della Porta, des vorigen Schüler, ferner den Kopf der beſchrieenen h. Suſanna von Fiammingo, und den von der h. Bibiana des Bernini". Den Chriſtusköpfen Michelangelo's ſchrieb er eine „niedrige und pöbelhafte Geſtalt" zu. Algardi's h. Agneſe ſei vielmehr häßlich als ſchön.

Aber auch Raphael wird nicht verſchont. „Die Idee des Kopfs ſeiner Galathea iſt gemein, und es finden ſich an allen Orten ſchönere Weiber, und über dieſes hat er ſeine Figur ſo geſtellt, daß die Bruſt, der ſchönſte Theil des Weibes, durch den einen Arm völlig verdeckt wird, und das eine

sichtbare Knie ist viel zu knorpelicht für ein jugendliches Alter, geschweige für eine göttliche Nymphe". —

Schlegel hat sich sehr ereifert über die Rathschläge, welche Winckelmann der christlichen Kunst zu ertheilen sich unterfängt. „Keine Köpfe, meinte dieser, wären unseren Künstlern bessere Modelle zu Figuren geheiligter Jungfrauen gewesen, als die der Amazonen, und dennoch ist es Niemanden eingefallen. Der Blick der Amazone ist nicht kriegerisch noch wild, sondern ernsthaft und noch mehr als es Pallas zu sein pflegt". „Wir führen, bemerkt Schlegel, diesen abenteuerlichen Vorschlag Winckelmanns nur an, um zu zeigen, wie so gar keine Ahnung von dem Wesen der christlichen Ideale er gehabt". Er würde Juno schicklicher finden. Hier aber hat der „heidnische" Winckelmann einen richtigeren Takt gezeigt, als sein christlich-romantischer Criticus. Es scheint fast, dieser habe mehr an moderne mit dem Wort Amazone verknüpfte Bilder (etwa aus Rubens) gedacht, als an Statuen wie die verwundete Amazone des Capitols und des Braccio nuovo. Diesen gegenüber erscheint der Vorschlag gar nicht so abenteuerlich. Wenigstens steht dem christlichen Sujet kein alter Typus näher. Der königliche Stolz der Juno, der strenge Tiefsinn der Pallas, überhaupt das über menschliche Schranken erhabene der Göttinnen, paßt nicht für eine „geheiligte Jungfrau"; wohl aber (natürlich vorbehaltlich einer christlich-künstlerischen Taufe) das reine, strenge Heldenmädchen, die es verschmäht, als schöne Ergänzung dem starken Geschlecht sich anzuschließen, die, von Begeisterung hingerissen, welche ihre einfältige Natur ganz ausfüllt, in männlichen Kampf sich stürzt, scheitert, und todesmatt, von Schmerz überwältigt, nun unter der Gestalt des Mitleids wieder Gegenstand der Sympathie, der schmelzenden Empfindungen wird, die sie unter der Gestalt der Liebe verschmähte.

Ebenso ist es ein durch die altchristliche Darstellung des Erlösers unter dem Dioscurentypus zu entschuldigendes Lob, daß Hannibal in seiner Pietà zu Neapel (die man freilich über der Ribera's vergißt) „den Heiland als einen jungen Helden ohne Bart gebildet, und demselben eine hohe Idea gegeben, die er von den schönsten Köpfen der Alten genommen habe, um den Schönsten der Menschenkinder vorzustellen. Wie im Zeus der Bart, das ehrwürdige Haupthaar allein Zeichen des Alters ist: ebenso würdige Begriffe von der Gottheit, als welche keinen Wechsel der Zeit annimmt, hätten unsern Künstlern noch mehr als den Alten eigen sein sollen, und wir sehen gleichwohl in den mehrsten ihrer Bilder des ewigen Vaters einen betagten Greis mit einem kahlen Schädel".

3. Nicht die letzte Stelle unter diesen Miscellaneen behaupten endlich die antiquarischen. Für Erklärungen dunkler Denkmäler waren freilich die gleichzeitig gesammelten Monumente bestimmt; doch fand einiges auch hier Platz:

z. B. die Deutung des ſogenannten Cincinnatus (einer Figur, welche ſich den einen Schuh zubindet), der aus Villa Negroni nach Verſailles kam, auf Jaſon: des ſterbenden Fechters auf einen Herold, und zwar den Anthemocritus, welcher von den Megarenſern ermordet wurde. Die Umtaufung der Venus des Agoracritus zur Nemeſis erklärt er aus dem möglichen Doppelſinn des gebogenen Arms, mit dem die Figur ihr Gewand vor der Bruſt in die Höhe hält; dieſe Action ſoll bei Venus „die Züchtigkeit und Scham anzeigen"; im andern Fall aber als Anſpielung auf das Maaß der Griechen (πυγών, cubitus) das richtige Maaß der Vergeltung ſymboliſiren, deren Göttin Nemeſis iſt. Das paleſtrinenſiſche Moſaik ſtelle die Begebenheiten des Menelaos und der Helena in Aegypten dar.

Ueber das bis zum Ekel abgehandelte Räthſelwort Polyclets, wonach ſich die größte Schwierigkeit im Arbeiten äußere, „wenn der Thon ſich unter den Nägeln ſetze", bemerkt er: die Modelle in Thon wurden wie jetzt mit einem Modellirſtecken gearbeitet ... die Künſtler aber nahmen auch die Finger mit zu Hülfe, und ſonderlich die Nägel, einige feine Theile anzugeben und mit mehr Gefühl nachzuhelfen. Dieſe feinen und empfindlichen Drucke habe er gemeint.

Was die Glättung der Statuen betrifft, ſo hält er es für „mehr als wahrſcheinlich, daß einige alte Künſtler nach der Endigung mit dem Eiſen und dem Uebergehen mit Bimsſtein die Muße und Geduld gehabt haben, ihre Werke von neuem zu übergehen, indem ſie dieſelben ſanft mit dem Eiſen nachgearbeitet, theils um ihnen ſelbſt die letzte Hand zu geben, theils dadurch die Oberfläche des Nackenden ſanft zu machen und die Kunſt in ihr völliges Licht zu ſetzen". Wogegen der Glanz welcher bei unſeren Statuen durch die Reibung mit Tripel und Blei entſteht, auf die beleuchteten Theile einen ſo grellen Schein werfe, daß dadurch vielmals der mühſamſte Fleiß unſichtbar werde und nicht bemerkt werden könne, weil das ſtarke zurückprallende Licht unſer Auge verworren mache". — „An Köpfen ſei die Seite, welche abgewandt iſt, mehrentheils flacher gehalten, als die andere, z. B. an der Niobe". —

Dieſe Stellen geben uns eine Vorſtellung davon, wie Winckelmann *hier* in ſeinen Unterſuchungen weiterſchritt, und *dort* bei kleinen Zuſätzen zu dem früheren ſtehen blieb.

Viertes Capitel.

Hohe Gäſte und Schüler.

§ 150.

Der Antiquario nobile.

Die Jahre, in welche unſere Erzählung fällt, waren in Bezug auf die Alterthümer eine Zwiſchenzeit, wo die römiſche Regierung weniger als früher oder ſpäter Zeit und Sorge übrig hatte für ſolche Dinge; ſie ſind die Pauſe, welche der größten Epoche päbſtlichen Sammeleifers und römiſcher Muſeenſchöpfung vorausging. Faſt das einzige Ereigniß dieſer Art, welches die Annalen Clemens XIII verzeichnen, war die Aufſtellung der beiden Centauren des Ariſteas und Papias im Capitol. Zu dieſen im Jahr 1737 vom Bildhauer Neapolione reſtaurirten Prachtſtücken kamen noch die beiden in derſelben Hadriansvilla gefundenen Moſaike, die Tauben und ein Blumengewinde. Sie galten für das vollkommenſte in dieſer Gattung Vorhandene. Der glückliche Beſitzer, der Prälat Furietti war durch dieſe Funde zu einem Werke De musivis (1752), dem vollſtändigſten dieſer Art, angeregt worden. Benedict XIV hatte ihn am 16. April 1741 im Monte Citorio beſucht und großes Verlangen bezeigt, beide Meiſterſtücke für ſein Capitolsmuſeum zu bekommen. Furietti hielt ſein Taubenmoſaik für das von Plinius beſchriebene des Soſus in Pergamus, das Hadrian in ſeine Villa mitgenommen haben ſollte, blind gegen die Thatſache, daß (ungeachtet der 160 Steinchen auf einem Quadratzoll) von zarten Farbenübergängen, dem Schatten der Vögel im Waſſer, in dem ſeinen wenig zu ſehen war. Benedict XIV hatte dem Prälaten nie den heiligen Purpur gewähren wollen, den dieſer längſt verdient zu haben glaubte (32 Bücher zählte er auf [1757], deren 7 ihm dedicirt ſeien, 25 ihn loben, — onde ben vede quant' onore a me si fa). Aber auf einen ihm gegebenen Wink meint er, „dieß wäre wohl im Stande, mir den Purpur zu kaufen, aber ich kenne die Stadt, ich will nicht der Cardinal Centauro heißen". Erſt Clemens XIII gab ihm 1759 das Cardinalat von S. Quirico und St^a. Giulitta. Aber er wurde bald kindiſch und ſtarb den 14. Januar 1764. Der Pabſt wollte nicht, daß ſolche Raritäten aus Rom

gingen: er beauftragte den Cardinal Albani mit ihrer Erwerbung für das Muſeum der Vaticaniſchen Bibliothek; nach einer von den Bildhauern Bracci und Cavaceppi gemachten Taxirung zahlte man dem Neffen 13000 Scudi. Sie wurden am 20. Mai im Capitolsmuſeum aufgeſtellt, welches von nun an als geſchloſſen galt. —

Bei ſo wenig Amtsgeſchäften konnte Winckelmann hoffen, nun ganz ſeiner Muße zu leben. Aber man hat die Bemerkung gemacht, daß Zufall und Wechſel ſich mehr mit unſeren feſten Plänen zu ſchaffen machen, als mit unſeren lockeren Einfällen. Wer das Unerwartete, Ungeahnte erleben wolle, ſolle nur den Verſuch machen, die Zukunft in eine unvermeidliche Geſtalt zu zwingen; dann komme das Unvorhergeſehene und breche unſern Plan in Stücke. Wie oft, wenn man ein Verhältniß, eine Beſchäftigung endlich aufgelöſt zu haben glaubt, kommt ein Ereigniß welches daſſelbe unauflöslich macht. Wie oft war der auserſehene und erwartete Hafen der Ruhe erſt der Ausgangspunkt des Hauptcyclus der Irrfahrten.

Der gegenwärtige Antiquar der apoſtoliſchen Kammer hatte in würdevoller Ferne vom Ciceronenthum von nun an ganz höheren Zwecken zu leben gehofft. Mancherlei Erfahrungen hatten ihn belehrt, „wie wenig Menſchen das Opfer ſeiner Zeit verdienten". Wie leer und nutzlos waren die bisherigen Beziehungen zu Vornehmen (wie Brühl, Berg) geweſen!

Aber nach dem Abſchluß des Hubertsburger Friedens thaten ſich die Schleußen des Fremdenſtroms aus Deutſchland auf, und überflutheten die Einſiedelei, in die er ſich hatte zurückziehen wollen. Seitab zu treten von dieſem Strom war nicht möglich. Es war das erſtemal, daß ihm, ſeit acht Jahren, Deutſchland wieder nahetrat. „Ich habe, ſchreibt er den 30. März 1765 an Murray, beinahe in zehn Jahren nichts aus Deutſchland geſehen, theils weil hier gelehrte Waaren aus Ihren Gegenden ſelten ſind und ſpät anlangen, theils weil ich bisher bloß unter Todten und unter Steinen geſeſſen bin, und es iſt kaum ein Jahr, da ich zuerſt einige meiner Kleinigkeiten ... gedruckt geſehen habe".

Dann aber war es doch auch etwas, ſoviele bedeutende Leute aller Zungen zu ſich kommen zu ſehen, dort wo ſie die Formen abzulegen pflegen, unter denen ſie ſich daheim verſtecken, ihre Eindrücke über alle die hohen Dinge unmittelbar zu vernehmen, ihren Geſchmack zu beſtimmen und zu bilden und ſo ſeinen Grundſätzen den weiteſten Einfluß zu verſchaffen, — das alles aber bei voller Freiheit, das Spiel jeden Augenblick zu verlaſſen. „Hier, ſagt ein Reiſender jener Jahre, genießt jeder Fremde die Freiheit, nach ſeinem Sinne zu leben, er hat eine ſtillſchweigende Erlaubniß, manche Weltconvenienzen bei Seite zu ſetzen, die er in jeder anderen großen Stadt nicht ohne Anſtandsverletzung vernachläſſigen dürfte; Abſonderung iſt ihm geſtattet, ohne

daß er ein Sonderling ſcheint; vor allem aber hat er den Vortheil, ſehr oft einer beträchtlichen Zahl ausgezeichneter, intereſſanter Perſonen aus allen Ländern zu begegnen". Die Schattenſeite war nur, daß ſolche angeknüpfte Bande bei der Abreiſe gewöhnlich für immer aufgelöſt wurden. „Der Weg hierher, ſowie in die Ewigkeit, wird insgemein nur einmal gemacht"!

Aus ſeinem damaligen Leben erhält man einen lebhaften Eindruck der ganz kosmopolitiſchen Bildung der höheren Stände, ſowie der internationalen Stellung die er ſelbſt einnahm. Er verkehrte zu gleicher Zeit und gleich vertraulich mit einem ſchleſiſchen Junker, einem franzöſiſchen Duc, einem engliſchen Demagogen und einem welſchen Cardinal; er ſchwebte zwiſchen Berlin und Rom; er ſchrieb ein Buch in italieniſcher Sprache und dachte ſein Hauptwerk in franzöſiſcher Bearbeitung neuherauszugeben; er plante Reiſen nach Neapel und nach Deutſchland, ja ſelbſt vor Griechenland und Aegypten war er noch immer nicht ſicher.

Manche illüſtre Namen erſtiegen damals die hohen Treppen des Palaſts Albani, und klopften an jenes Zimmer im letzten Stock, dem man gleich anſah, daß deſſen Inſaſſe mehr an ſeinen Ruhm, als an ſeine fortune dachte. „Homer, Euripides und einige andere Griechen waren ſeine Bibliothek; aber er hatte ja die Albani'ſche zu ſeiner Verfügung, nach der ſonſt Niemand fragte. Seine ganze Garderobe beſtand aus zwei ſchwarzen Habits und einem großen Pelz, den er aus Deutſchland mitgebracht hatte und im Winter gegen die Kälte brauchte, denn Feuer machte er nur für ſeine Chocolade. Er hatte Niemand zur Bedienung. Sein Mobiliar entſprach dem übrigen, das einzige Stück von Werth war ein Faunskopf der ſpäter im Schlafzimmer des Cardinals in der Villa ſtand".

Nach ſolchen Schilderungen der Reiſenden hielt man ihn daheim für einen armen Schlucker, und die deutſchen Profeſſoren ſahen darin die Strafe für ſeine Abſchwörung der lutheriſchen Religion*).

Ein deutſcher Landsmann in Rom, in einem öffentlichen Amt, eine literariſche Celebrität, und beide — Amt und Celebrität — auf das ſich beziehend, was die Fremden nach Rom führte, was von Jahr zu Jahr mehr zur höheren Bildung gerechnet wurde, ein ſolcher konnte kein gelehrtes Einſiedlerleben führen. Aber wenn auch, ſo müßte man bezweifeln, ob Winckelmann, wie Carteſius, der Mann geweſen wäre ſich mit ſeinen Meditationen vor der Welt zu verſtecken. Ihn führte ein redneriſch-pädogogiſcher Mit-

*) Vivit ibi satis tenui conditione, nempe conditione *Ciceronis*. Vocant autem Itali *Cicerones* homines antiquitatis peritos, qui deducunt homines peregrinos in loca antiqua. Habemus libros multos in hanc artem scriptos. Talem Romae agit vitam, ut saepe esuriet, nisi forte veniat aliquando princeps, qui pro officio sibi praestito det ei aliquot aureos. J. M. Gesner Isagoge § 28⁸. Göttingen 1784.

theilungstrieb immer wieder unter Menſchen; „der Schulmeiſtertrieb meldete ſich".

Doch war der Verkehr mit den Großen für ihn kaum eine Verſuchung. Auch giebt es keinen Ort, wo man dieſer Eitelkeit leichter widerſteht, als Rom, keinen wo man weniger geſtimmt iſt, andere als real-perſönliche Vorzüge gelten zu laſſen. Er nennt den vertrauten Umgang mit den hohen Herrn „eine große Schule der Zufriedenheit, wenn man es ſonſt ſein könne, oder wolle". Die wahre Fröhlichkeit ſei nicht ihr Antheil, ja ſie müßten unglücklich ſein, weil ſie das höchſte menſchliche Gut, die Freundſchaft, nicht ſchmecken könnten. „Dieſes, meint er, iſt eins von den, obgleich nicht merklichen Gegengewichten, die Gott auf die andere Waagſchale, der Hohheit gegenüber, gelegt hat, und hat dieſen hohen Genuß den Weiſen ohne Hohheit vorbehalten. Denn Freundſchaft iſt nur unter Menſchen von gleichem Stande".

§ 151.

Nordiſche Edelleute.

Will man einen Anfangspunkt ſetzen für jenen Fremdenſtrom aus dem Norden, ſo wird es der Winter ſein, in welchem Watelet mit ſeiner Geſellſchaft nach Rom kam. Zuerſt begegnen uns mehrere Edelleute, die in verſchiedenem Sinn Sachſen heißen können, — churſächſiſche, angelſächſiſche, niederſächſiſche.

Im December 1763 erſchien zu Rom ein junger Mann von hoher ſchlanker Figur, mit lebhaften geiſtvollen Augen, „ein ſehr würdiger Cavalier". Es war Joachim Godske, der fünfte, aber zum Erben beſtimmte Sohn des däniſchen Oberhofmarſchalls, ſeit dieſem Jahre auch Miniſters Friedrich V, Adam Gottlob Grafen Moltke. Er brachte als Geſchenk neun Bände der „Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften" mit, in denen Winckelmann nicht nur ſeine „kleinen Lumpen" zum erſtenmale gedruckt ſah, ſondern auch die Recenſionen, beſſer Elogen, ſeiner Schriften; „er könne ſich nicht beklagen, geſtand er, daß ihm Unrecht von den Journaliſten geſchehen; ſie ſeien alle ſehr glimpflich mit ihm verfahren; dieſe ihm rühmlichen Beurtheilungen müßten mehr Aufmerkſamkeit erweckt haben, als die Schriften ſelbſt, welche in jenen mit einem Lobe angekündigt ſeien, woran die Freundſchaft mehr als der eigne Werth Antheil habe".

Der junge Moltke (1746 † 1818) hatte die begonnene militäriſche Laufbahn aufgegeben, und eine fünf Jahre dauernde Reiſe ins Ausland unternommen. In Leipzig war er Gellert und Erneſti nahegetreten, welchem letzteren er bei deſſen Arbeiten half und dafür die Collegienausgabe des

zehnten Buchs des Quintilian dedicirt erhielt. Eine deutsche Ueberſetzung deſſelben Buchs von ſeiner Hand hat J. H. Schlegel 1776 in Kopenhagen herausgegeben. Im Hauſe ſeines Vaters fehlte es nicht an künſtleriſchen Anregungen. Der alte Moltke, der als armer mekkenburgiſcher Edelmann nach Dänemark gekommen war, und als des Landes reichſter Gutsherr ſtarb, galt als thätiger Förderer der Künſte und Wiſſenſchaften. Er veranſtaltete Niebuhrs arabiſche Reiſe ſowie mehrere Nordlandsfahrten; durch ihn erhielt Klopſtock beim Könige Zutritt und jene Penſion, die ihm unabhängig ſich und den Muſen zu leben geſtattete. In ſeinem Hauſe gingen die Maler und Bildhauer Kopenhagens, meiſt Fremde, aus und ein, und er ſammelte jene ausgewählte Gallerie niederländiſcher Meiſter, die noch jetzt eine Zierde dieſer Hauptſtadt iſt. In dieſer Gallerie bemerkt man auch eine Anzahl von Gemälden, welche der junge Moltke während der Reiſe kaufte, auf welcher wir ihn hier treffen. Er fügte den Namen Ruysdael, Teniers und Van der Werff die Namen Dietricy, Greuze und Mengs hinzu.

Moltke unterhielt nach ſeiner Rückkehr die Verbindung mit dem römiſchen Gelehrten. Er überraſchte ihn aus England mit der höchſt prachtvoll gedruckten Glasgower Prachtausgabe des Homer, mit Clarke's Text, vier Bände in Folio (1756—58), bei deſſen Anblick die alte Schwärmerei für ſchöne griechiſche Drucke wieder auflebte; er ſchrieb: „Ich habe ein wahres kindiſches Vergnügen über dieſes herrliche Geſchenk; und da ich daſſelbe beſtändig vor mir liegen habe, ſo beluſtigt ſich Auge und Gemüth ohne Unterlaß; und wenn ich auch nicht Muße habe zu leſen, ſo ſchaue ich wenigſtens den prächtigen Druck an".

J. G. Moltke wurde in der Folge ſelbſt däniſcher Miniſter (1781—84, und 1813—18). Er war Staatsmann, vollendeter Edelmann und ehrlicher Mann; im Umfang der Schenkungen für Schulen und gelehrte Anſtalten iſt ihm kein Privatmann nachgekommen: ihr Geſammtwerth belief ſich auf 300,000 Thaler. —

Im Februar 1765 erfuhr Winckelmann mit höchſter Ueberraſchung, daß ein deutſcher Fürſt von ſeiner Kunſtgeſchichte „gegen alle Menſchen rede", als dem erſten Buch, das er in vernünftigen Jahren geleſen. Bisher glaubte er, alle deutſchen Fürſten dächten wie jener, der „nicht begriff, wie man deutſch, und im Deutſchen gut ſchreiben könne"; es werde ihnen übel, wenn ſie nur Deutſch leſen hörten. Es war der Prinz Ludwig Eugen Johann von Würtemberg (1731 † 93), der zweite Sohn Carl Alexanders und jüngere aber ungleiche Bruder des bekannten Herzogs Carl Eugen. Er war anfangs Soldat geweſen, und auf einer Reiſe in die Netze des verſailler Hofs gefallen, hatte dort Dienſt genommen und u. a. im ſiebenjährigen Krieg als Volontär gegen Friedrich gekämpft. Dann gab er das Kriegshandwerk auf,

vermählte ſich mit Sophie Albertine Gräfin von Beichlingen und wurde (wie Winckelmann ſagt) „ein weiſer Mann"; zog ſich auf ein Landgut bei Lauſanne zurück, wo er ſechs Jahre mit dem dortigen Celebritäten verkehrte und der Erziehung ſeiner drei Töchter lebte. Spät, in der Zeit der Revolutionskriege, iſt er doch noch aus dieſer langen Muße auf den Thron erhoben worden. Er war ein redlicher, gütiger, ſehr leutſeliger Herr, den Geſchäften abgeneigt, und den Freuden der Tafel ergeben. In Lauſanne war es, wo Riedeſel ſeine Bekanntſchaft machte. „Ich hätte, ſchreibt ihm Winckelmann zurück, nimmermehr geglaubt, daß ein deutſcher Prinz ein ſyſtematiſches deutſches Buch leſe, wenn Sie es nicht wären, der es ſchreibt. Dieſes zeigt, außer dem Begriff einer hohen Würdigkeit, den Sie mir von dieſem Herrn geben, zugleich einen Patriotismus unſerer Nation an. Ich darf es alſo wagen, Sie zu erſuchen, meine Wenigkeit dieſem durchlauchtigſten Prinzen unterthänigſt zu empfehlen. Ich wünſchte daß ich dieſes ſelbſt perſönlich in Rom, in Ihrer Geſellſchaft thun könnte". —

Dieſe deutſch loyale Aufwallung läßt für die im Herbſt des Jahres bevorſtehende Invaſion von Sereniſſimi Beſänftigung republicaniſchen Trotzes hoffen. Dieſer Invaſion kam ein Irrſtern vorausgeſchwärmt. Winckelmann ſollte zum erſtenmale einen jener Volkstribunen und Tyrannenmörder in Fleiſch und Blut kennen lernen, mit denen er von jeher, aber nur aus weiter Ferne ſympathiſirt hatte.

John Wilkes (1727 † 97) war in jenem Zeitalter unangefochtener Cabinetswirthſchaft ohne Zweifel das hervorragendſte Exemplar des Demagogen in Europa. Er befand ſich damals in einer Art Verbannung. Dieß, ſowie daß er in Rom „allein an ihn gewieſen war" (wahrſcheinlich durch Firmian in Mailand), beſtimmte Winckelmann zu dem Vorſatz, dieſen „Feind der jetzigen Regierung in England ... und zweiten Milton" (!) „ſo zu unterrichten — wenn er Gefühl habe — wie ein ſolcher Mann es verdiene". Wilkes hatte ſich in Leyden claſſiſche Bildung erworben, und ſelbſt anacreontiſch-catulliſche Lieder herausgegeben und überſetzt.

Wilkes war nur durch die ungeſchickte Verfolgung einer unbeliebten Regierung (den ſiebenjährigen Krieg der Regierung Englands mit Wilkes nennt es Lord Mahon) der Freiheitsmann und Brutus geworden, zu dem ihn weder Character, noch Talent, noch Principien qualificirten: denn er iſt eine von den Celebritäten, die lediglich durch politiſche Verfolgung geſchaffen werden. Als Menſch war er zwar nicht durchaus achtbar, aber ſehr intereſſant. Er war ein Wüſtling, dabei ein warmer Freund, von unerſchöpflichen Lebensgeiſtern im Umgang, und im Streite mit Rechtsgründen, Sophismen und Pasquillen wie mit dem Degen von kaltblütiger Verwegenheit, dabei ein gutmüthiger Menſch. Obwohl er, wie er ſelbſt ſagte, der häßlichſte

Mann in England war, so „vergaß doch manche Schöne über dem Zauber seiner Unterhaltung sein finistres Schielen und seine unglückliche Physiognomie"; er sagte cynisch, „he wanted nothing to make him even with the handsomest but half an hour at starting". Ja während von seinem Blättchen, seinen Processen und Duellen Niemand mehr weiß, verdankt er jener Häßlichkeit seine Unsterblichkeit — durch die bekannte Caricatur Hogarths.

Nach einer stürmischen Jugend, deren Scenen auf dem Landsitz Medmenham Abtei (wo Rabelais' Fay ce que voudras über dem Thor stand) spielten, mußte es ihm wünschenswerth erscheinen, einen einträglichen Posten zu bekommen, etwa als Gesandter in Constantinopel oder als Gouverneur von Canada. Seine Bewerbungen scheiterten, wie er glaubte durch den Premier, Lord Bute. Als der Rücktritt seines Gönners Temple und Pitt's allen seinen Aussichten ein Ende machte, „beschloß er ein Patriot zu werden". Er gründete 1762 The North Briton, der durch seine unerhörte Heftigkeit und die Bezeichnung der Minister und Seiner Majestät mit ausgeschriebenen Namen populär wurde. Die Critik eines königlichen Parlamentsabschieds in Nr. 43 (23. April 1763), ein schaales und giftiges Machwerk, veranlaßte seine Verhaftung; die jedoch alsbald aufgehoben werden mußte, weil Wilkes Parlamentsmitglied war. Er verklagte den Unterstaatssecretär; aber bei Wiedereröffnung der Session (15. November) erfolgte ein zweiter Angriff wegen eines frechen Gedichts, einer Parodie von Pope's essay on man und des Warburton'schen Commentars dazu. Diesen essay on women hatte er zum Hohn dem Lord Sandwich dedicirt, der Bischof von Gloucester sollte ihn commentirt haben. Das Parlament verurtheilte die Nummer 43 zur Verbrennung durch den Henker, stieß ihn aus dem Parlament, der Gerichtshof ächtete ihn. Das Volk verhinderte die Execution mit dem Ruf: Wilkes and Liberty for ever! In einem Duell schwer verwundet, zog er sich nach Frankreich zurück, wo er seine zärtlich geliebte Tochter in einem Kloster erziehen ließ.

Auf dieser Continentsreise kam er nun auch nach Rom, und zwar während des Carnevals, am 14. Februar 1765. In acht Tagen hatte Winckelmann Gelegenheit, „sehr genau mit ihm bekannt zu werden": „mich däucht, ich habe ihm gefallen, denn er legte allen republicanischen Stolz ab und bat mich inständig, denselben Tag bei ihm zu essen, welches ich ihm aber abgeschlagen habe". Nicht nur Bekanntschaft, sondern „ich kann sagen Freundschaft" hat er mit dem weltbekannten Wilkes geschlossen.

Am 21. reiste er nach Neapel. „Dieser zweite Milton ... wird von der Liebe dergestalt beherrscht, daß er eine schöne Person aus Venedig, die sich Corradini nennt ... von Paris mitgenommen, um mit derselben einige Zeit in Neapel zu leben". Nach einem andern Brief ist sie aus Parma,

nach einem dritten aus Bologna. „Schade, daß das ſchöne Kind eine Tänzerin abgegeben hat (auch in Wien und Stuttgart). Sie hat das mehrſte beigetragen, den engliſchen Conſul in Venedig fallit zu machen. Sie hat eine eigene Equipage und lebt wie eine große Dame, aber alles auf Wilkes' Koſten, alſo iſt dieſes ein theurer Biſſen. Sie gingen mit vierzehn Poſtpferden von hier nach Neapel".

Man ſchlug Winckelmann vor, mit nach Neapel zu kommen, und er geſteht, daß er in Verſuchung geweſen. „Es hat mir dieſelbe viel Vertraulichkeit gemacht... Es könnte geſchehen, daß ich ihm und ſeiner Schönen im Herbſt einen Beſuch machte... Beide wollen Zimmer für mich in Neapel bereit halten... Er hat daſelbſt ... ein bequemes Haus auf einer angenehmen Höhe, von dem Geräuſch entfernt, auf ein Jahr genommen, um ſeine Geſchichte von England, from the revolution, zu endigen und eine neue Ausgabe von Churchills Werken zu beſorgen". Jene Geſchichte nannte er das Werk für ſeinen Ruhm und für den Geldbeutel, Churchills Werke waren ein Vermächtniß des verſtorbenen Freundes. Er wollte der Welt zeigen, wie er Churchill geliebt, und welche Macht die, welche er geliebt, auch nach ihrem Hingang über ihn beſaßen. Beim Abſchied hatte ihm Winckelmann eine Alabaſterurne geſchenkt, auf die Wilkes eine lateiniſche Inſchrift zu Ehren Churchills ſetzte und die er der Weſtminſterabtei beſtimmte (Carolo Churchill | amico jucundo | poetae acri | civi optime de patria merito | P. | Ioannes Wilkes). In Briefen an ſeine Tochter beſchreibt er ſich als von Morgen bis Abend mit Buch und Feder in der Hand, auf das Wohl des Kindes leert er täglich ein Glas vor ihrem Bildniß.

Wer es mit engliſchen Miniſtern, Parlamenten und Tribunalen aufnimmt, iſt darum noch nicht einer venezianiſchen Tänzerin gewachſen. In Rom erzählt man ſich, die ſchöne Corradini ſei plötzlich verſchwunden und gleichzeitig ſämmtliche Handſchriften ihres Freundes, mit denen ſie ſchon auf dem Weg nach London ſei. Ein junger Schotte von Winckelmanns Bekanntſchaft, B... ll habe dabei geholfen. Aber Wilkes, der am 27. Juni nach Marſeille abſegelte, ſtellte alles in Abrede. Noch 1767 ſandte er von Paris „eine ſchreckliche Schrift wider Lord Chatham". Später iſt er noch dreimal ins Unterhaus gewählt und dreimal für untüchtig erklärt worden, drang doch endlich hinein, ja er wurde Alderman und 1774 Lord Mayor von London, welches Amt er mit Beifall, immer aber im Geiſt rückſichtsloſer Reform verwaltete. —

Nach dieſem Beiſpiel von ſchnell erworbener Freundſchaft, Bereitwilligkeit zu „Unterricht", Reiſekameradſchaft und Geſchenken darf man indeß nicht glauben, daß Winckelmann ſo leicht zu haben geweſen ſei. Nein, ſolche Fälle waren eine ganz ſpecielle Gunſt, eine ſeltene Ausnahme von grundſätzlicher Zurück-

haltung. Winckelmann machte ſich damals bereits ſehr koſtbar. Den meiſten Fremden war er unzugänglich, vielen wurde er es nach der erſten Audienz. Sehr ſchlimm lief z. B. bei ihm an der von Bianconi empfohlene Graf von Callenberg (1744 † 1795), Erbherr auf Muskau (ſeine Tochter war es, die den Grafen Pückler heirathete). Callenberg war keiner von den ſchlimmſten, er reiſte doch mit Virgil und Horaz in der Taſche, ſtatt mit Rouſſeau und Crebillon, er wurde in Florenz Academiker bei den Apatiſti, er überließ ſich ganz Italiens Reizen. Aber ſein Vergehen war freilich das unverzeihlichſte. „Mir iſt kürzlich begegnet, was Cicero von ſich ſagt, da er als Quäſtor aus Sicilien zurückkam. Ein junger ſächſiſcher Graf kam zu mir ... er hatte allererſt in Bologna erfahren, daß ich in der Welt ſei und etwas geſchrieben habe, er wußte nicht was; er glaubte aber, es ſei alles in lateiniſcher Sprache, und hiermit hatte die Unterredung ein Ende... Mit ſolchen Leuten kann ich nur einmal reden". Bianconi war ſeit 1764 in Rom als churſächſiſcher Geſandter; denn da mit dem Tode Auguſt III die Churfürſten nicht mehr Könige von Polen waren, ſo hatte die Vertretung Sachſens durch den Cardinal-Protector jener Krone aufgehört. Er lebte aber meiſt in Siena, wo ſeine Töchter erzogen wurden, bei der geiſtreichen und liebenswürdigen Marcheſa Chigi.

Für ſolche gab es geduldigere Ciceronen, und einer dieſer Art hatte ſich kürzlich in Rom aufgethan, ja war dort durch Winckelmann ſelbſt eingeführt worden, der ihn in der Folge öfters als ſeinen Stellvertreter empfahl (27. Juni 1767). Johann Friedrich Reiffenſtein (aus Ragnit in Lithauen 1719 † 1793) kam als Begleiter des nachherigen däniſchen Kammerherrn Friedrich Ulrich Grafen Lynar 1762 nach Rom und faßte bald den Entſchluß, ſich in Rom bleibend niederzulaſſen, und zwar, wie Winckelmann als auffallend bemerkt, „ohne die Religion verändert zu haben". Sein Name begegnet uns in allen Correſpondenzen der folgenden dreißig Jahre; kein Mann von Stande, kein Künſtler, der nicht mit Dank ſeiner Gefälligkeit als Führer, als Commiſſionär bei Kunſtankäufen, als Vermittler bei Copien, und vor allem ſeiner ſo freundſchaftlichen wie „väterlichen, unintereſſirten Verwendung" für aufſtrebende Talente gedächte. Dabei copirte er ſelbſt in Paſtell, und ſtellte mancherlei techniſche Verſuche an, z. B. mit Glaspaſten für Cameen von vielfarbigen Lagen, enkauſtiſcher Malerei, kurz, er war ein vielgeſchäftiges Männchen: „der ehrliche Reiffenſtein, meint Winckelmann, verliert ſich in Kleinigkeiten, unternimmt vieles und bringt nichts zu Ende". —

Endlich im Herbſt 1764 begrüßte Winckelmann in Rom ſeinen erſten preußiſchen Landsmann, den Freiherrn, ſpäter Grafen Friedrich Wilhelm von Schlabrendorf (geb. 1743 zu Breslau † 1803), der mit ſeinem Hofmeiſter, Herrn von Klöber von England kam. Ein Brief Wille's brachte den

ersten Riß in seinen Entschluß, „mit keinem aus dem undankbaren Deutschland mehr eine Stunde zu verlieren". „Die beiden Reisenden sollen den guten Erfolg Ihres Briefes erfahren, ohne welche ich ihnen schwerlich meine Zeit gewidmet haben würde". Er leistete ihm „alle möglichen Dienste", wofür ihm der Vater, dirigirender Minister von Schlesien, 34 Scudi schickte. Obgleich die anima beata del nostro amato S. in der Folge wenig Lebenszeichen von sich gab, so wollte Winckelmann doch dießmal zufrieden sein, von dem „würdigen", dem „theuren und werthen" Mann wenigstens „die Versicherung guten Andenkens" zu erhalten, und dieses war bei Schlabrendorf keine Phrase. „Ich bin voll von Sachen, schreibt Winckelmann den 10. Oct. 1766, die ich in Ihren Schooß ausschütten, aber nicht schreiben kann". Schlabrendorf wurde später Kammerherr und Erboberlandbaudirector in Schlesien. Als er, der erste seines Standes, den wunderlichen Titulaturen förmlich entsagte (1795), fragte man, was er für andere als jacobinische Gründe gehabt haben könne; er antwortete: Warum fragt man mich nicht, weßhalb ich bei meinen vielen neuen Gebäuden die alten abgeschmackten Schnörkel verbanne?

Eine seiner letzten Bekanntschaften, wo nicht die letzte, war der Basler Christian von Mechel (geb. 1737), „Kupferstecher des Raths und der Universität Basel", der sieben Jahre in Paris gearbeitet hatte (von wo er ein allerliebstes Blättchen, Amour menaçant nach Vanloo mitbrachte) und im Sommer 1766 nach Rom kam, um für ein Werk über die Münzen seines Landsmanns Hedlinger zu sammeln (erschienen 1776). „Es ist derselbe ein begüterter Mann und reist mit vieler Würdigkeit in Italien". Er stach Winckelmanns Porträt nach Angelica in groß Folio. Später errichtete er in Basel eine Kunsthandlung, eine Zeichen- und Kunstschule, gab Holbeins Werk, einen räsonnirenden und figurirten Catalog der Düsseldorfer Gallerie heraus und ordnete die Gallerie des Belvedere. „Unter dem engen Altar der Freundschaft, schreibt ihm Winckelmann, ist unsere Verbindung von mir beigelegt, wo derselben ein immerwährendes, reines Feuer unterhalten wird, unter der Aufsicht der Tugend".

§ 152.

Beziehungen zu Preußen.

Im Juli 1765 schrieb die anima beata einen Brief in sehr wenig beater Stimmung aus Halle a. S., der Winckelmann in große Heiterkeit versetzte. Bilder seiner Studentenjahre stiegen vor ihm auf: welcher Schicksalshumor, daß Schlabrendorf, nachdem er alles das genossen, wonach er, Winckelmann, damals in dunklen Wünschen getrachtet, nun hinterher die ace-

demiſche Speiſe verdauen ſollte, die Winckelmann, der aus ſeiner alten Mark doch einen robuſten Appetit mitgebracht hatte, zwiſchen den Zähnen hängen geblieben war.

Der König hatte es übel vermerkt, daß ſein Geheimer Staatsminiſter das Söhnchen ohne ſeine „ausdrückliche Erlaubniß" auf die große Tour geſchickt hatte. Er befahl, ihn, „zur Kränkung", auf die Univerſität zu ſenden. „Selig ſind Sie, tröſtet ihn Winckelmann am 9. Auguſt, nach den Lehren des Evangelii: wenn ihr nicht werdet wie die Kinder, ſo werdet ihr nicht in das Himmelreich kommen. Wenn dieſes Ihr ὕστερον πρότερον dazu hilft, wünſche ich Ihnen zu der Folge Glück, bedaure aber den Weg dazu. Außer dem Vergnügen, mich ſchriftlich mit Ihnen zu unterreden, erfordert die Pflicht der Menſchlichkeit, Sie in ihrer academiſchen Verweiſung zu tröſten, und weil andere Gründe fehlen, däucht mich, es erhebe, der erſte ſein an einem Orte, ... und in einem Lande (verzeihen mirs die Herren Profeſſoren) der Blinden alleinſehend zu ſein.... Predigen Sie in Ihrem Zimmer den Profeſſoren, deren Sinne nicht erhärtet und verſtockt ſind, die Schönheit alter und neuer Werke..."

Der Schreiber dieſer Worte ahnte nicht, daß noch in demſelben Monate eine Stimme aus jenem Lande kommen werde, die ihn ſelbſt beinahe in des „heil. römiſchen Reichs Streuſandbüchſe" zurückgelockt hätte, wenn auch nicht an die Academie von Halle.

Wie fern lag die Zeit ſchon, wo er, ein dreißigjähriger Mann, ſein Vaterland, ohne Schmerz, für immer verlaſſen hatte! Nie hatte er das dort erduldete vergeſſen, nie ohne Bitterkeit von dem Lande geſprochen, wo er „auf jedem Schritt das deſpotiſch harte Joch gefühlt". Dieſe Bitterkeit war aufs höchſte geſtiegen, als die Kriegsflamme Sachſen, ſein zweites Vaterland verheerte, ſie wandte ſich auch gegen den großen König, den „Verheerer", der „als ein Heroſtrat unſerer Zeit ſich durch Vernichtung der Alterthümer in Dresden habe merkwürdig machen wollen"*).

Bei allen dieſen churſächſiſch inſpirirten Ausfällen iſt doch offenbar, daß Winckelmann ſich als geborener Preuße immer noch gewiſſermaßen als Angehörigen des Königs fühlte, daß ihm zu wiederholten Malen der Wunſch aufſtieg, von dem größten Menſchen „in der Kunſt ſeines gleichen zu regieren" (Hamann) — alſo auch ſie zu placiren — ſich anerkannt zu ſehen, nicht um

*) Ci capitò la nnova del mai immaginato sconfitto di quel distruttore del genere umano, e l'allegria ne fu universale, e ognuno ci riconosce la mano superiore la quale può sommergere il tiranno quando è ginnta all' ultimo segno del suo oltraggio. 30. Juli. Si vede evidentemente che Dio è in ajuto degl' oppressi da un tiranno scellerato. Già si angura il smembramento de' suoi stati e non gli restar niente che la Marchia arenosa e sterile. ... I Ducati di Magdeb. e Halberstad possono indennisare il Rè [di Polonia]. (An M. A. Bianconi).

äußeren Vortheils willen, nur um „dem großen Mann zu zeigen, daß ein geborner Unterthan etwas würdiges hervorgebracht habe“ (17. Dec. 1763).

„Einen großen Mann, schrieb er Stosch den 25. August 1759, ja den größten Mann unglücklich zu sehen, muß der mehrsten Menschen Mitleiden erwecken, geschweige denn derer, die ihm als dessen geborene Unterthanen gleichsam eigen sind“. Und am 7. October: „Ich freue mich über der Preußen unerwartetes Glück“. Doch sieht man auch an diesem Fall, daß die Geringschätzung welche Friedrich gegen deutsche Dichtung und Wissenschaft an den Tag legte, keineswegs entmuthigend wirkte. „Er blieb, sagte man damals, seiner eigenen Nation fremd, und hatte an der Veredlung derselben, welche sein Zeitalter ebenso ehrwürdig machte, wie das Zeitalter Ludwig XIV gewesen, keinen andern Antheil, als daß er Deutschland zur Eifersucht reizte, sich durch eigene Erhebung an seiner Verachtung zu rächen“. —

Zu drei verschiedenen Zeitpunkten griff der Gedanke an Berlin in Winckelmanns römisches Leben ein. Zuerst 1761 beim Ankauf des stoschischen Museums.

1. Die nordischen Fürsten hielten sich bekanntlich damals nicht bloß politische, sondern auch literarische Correspondenten. Warum sollte es nicht der Mühe werth sein, auch in Rom, wie in Paris, einen solchen zu haben? Friedrich sollte „einen gewissen Gleim (— Grimm), einen deutschen Poeten in Paris, mit einer anständigen Pension unterhalten, um ihm alle nova litteraria et artificialia zu berichten“ (7. Dec. 1764). Wie wenn sich der König von ihm römische Briefe hätte gefallen lassen? — Diesen Einfall hatte er, als er eine Beschreibung der Villa Albani an Stosch in London schickte, die er für die „Berlinische Bibliothek“ geeignet hielt. Der König hatte „mit vielem Lob von der Description gesprochen und den Besitzer um den Preis dieses Musei fragen lassen“; bei allen seinen Unruhen hielt er noch immer römische Künstler, z. B. Steinschneider in Athem, er hatte eben eine Diana malen lassen. Winckelmann dachte sich, daß dem königlichen Käufer des Musei „Anmerkungen, Erklärungen und Verbesserungen über den Catalog in italienischer Sprache“ nicht unwillkommen sein würden. „Ich kann nicht umhin, den großen Mann, der nach der Geburt das größte Recht an mich hätte, zu verehren; und ich erbiete mich, diesem Monarchen Berichte von Entdeckungen der Alterthümer in italienischer Sprache, mit Betrachtungen über dieselben, sowohl in Absicht der Kunst als der Alterthümer insbesondere zu übersenden, und dieses ohne alle Absicht, von was für Art dieselbe auch sein könnte. Nur müßte ich gewiß sein, daß diese Schriften unmittelbar in seine Hände selbst kämen, und daß mein Hof nichts davon erführe. Ich versichere Sie, es sollte Ihnen keine Schande machen, denn da ich die Feinheit dieses Herrn kenne, so würde ich dieser gemäß zu schreiben suchen, und ich glaube, daß ich sogar

deſſen Geſchmack in der Kunſt verbeſſern und gewiß machen könnte. Ich verlange nur ein zuverläſſiges Zeichen, daß dergleichen Aufſätze demſelben angenehm ſein würden, ſo würde ich damit anfangen; und nachher ein anderes Zeichen, daß ihm das erſte zu Händen gekommen, ſo würde ich fortfahren. Der Grund davon iſt die Eitelkeit, der ich nicht gänzlich entſagen kann".

Es iſt nicht bekannt, ob der König dieß Erbieten mitgetheilt erhielt; „man hatte damals keine Zeit, an Sachen der Kunſt zu gedenken"; vielleicht ſteht doch der folgende Vorſchlag nicht ohne Beziehung dazu.

Mit eiferſüchtiger Verachtung ſah Winckelmann auf Gozkoſsky, den „betrügeriſchen" Unterhändler, deſſen ſich der König bei Gemäldekäufen bediente. Der erſte Vorſchlag, den Winckelmann gemacht hätte — des mengſiſchen Ganymed — wäre freilich eine ſchlimme Inauguration ſeines Commiſſariats geweſen.

2. Es war im Februar 1763, kurz nach der Rückkehr aus Oſtia (S. 19), als Uſteri über ſeine Geſinnung im Fall eines Antrags vom Berliner Hof bei ihm anfragte. Daß eine ſolche Anfrage aus Zürich kam, hing ſo zuſammen. Sulzer (1720 † 79), ſeit 1750 Mitglied der Berliner Academie, hatte zur Herſtellung ſeiner Geſundheit einen Urlaub in die Schweiz erhalten: ein Lungenleiden und der Gram über den Tod ſeiner geliebten Willy hatte begonnen ſeinen athletiſchen Körper zu unterminiren. Dort in der Heimath war zwiſchen ihm und den Zürcher Freunden viel von Winckelmann die Rede. Dieſer hatte in Rom noch keine Anſtellung, und man kannte ſeine Bereitwilligkeit, eine gute Stelle in Deutſchland anzunehmen. Bei nahbevorſtehendem Frieden begann man in Berlin wieder, an Berufungen zu denken. Sulzer „ließ ihm ſeine Hochachtung und ſein Verlangen, ihn bald wieder ans Italien zurückzuſehn, in den verbindlichſten Ausdrücken bezeugen".

Dieſer allgemein wegen ſeines Characters hochgeſchätzte und wegen ſeiner Unterhaltungsgabe beliebte Schweizer ſtand zwar dem König nicht perſönlich nahe, — derſelbe hatte ihn, ſo ſehr er ihn ſchätzte, nie geſehen, erſt kurz vor ſeinem Tode, als er ihn zum Director der philoſophiſchen Claſſe gemacht, am Sylveſter 1777, ließ er ihn rufen*). Dagegen übte Sulzer, auf mittelbare Weiſe, durch den engliſchen Geſandten Mitchell und durch den Marquis d'Argens auf Berufungen Einfluß, er brachte mehrere ſeiner Landsleute an Berliner Lehranſtalten und in die Academie, z. B. Merian und Lambert, überhaupt bildeten in der letzteren ſeit dem Mathematiker Leonhard Euler die Schweizer ein Hauptelement. Es lag in Sulzer der Trieb, alles ſtrebende zu fördern, alles deplaeirte an ſeinen Poſten zu bringen. Theolog von Pro-

*) Il lui restait encore une honneur à recevoir et un plaisir à goûter, avant que de voir disparaître la scène de ce monde. Éloge de Sulzer.

seſſion, Naturforſcher durch Neigung, war er erſt als Hauslehrer zu Magdeburg in die poetiſchen Beſtrebungen der Zeit hineingezogen worden, und zwar durch den Kreis jener gemüthvollen Freunde und Sänger (z. B. Gleim), die ſich in Lamblingen, an den arcadiſchen Ufern der Saale, um den Pfarrer Lange und ſeine Doris ſammelten. Sulzer, ein ganz encyclopädiſch und teleologiſch angelegter Kopf, von academiſch-adminiſtrativer Richtung, vermochte auch der Dichtung und Kunſt, wie bisher ſeiner Naturwiſſenſchaft, nur durch moraliſche und gemeinnützige Geſichtspunkte Werth abzugewinnen. Er ſtudirte nicht nur in Bibliotheken und im Buch der Natur, er fand Lehrſtühle der Philoſophie auch in den Werkſtätten und Ateliers, in den Comptoirs und Regierungscollegien, bei Gärtnern und Bauern. Als er nun ſein lange erſtrebtes Ziel, die Academie, durch Maupertuis' vom Kirchenrath Sack gewonnene Fürſprache erreicht hatte, machte er „die feinere Zergliederung der Seele" und die Erforſchung des Keims der Künſte in ihr zum Mittelpunkt ſeiner Forſchungen. Seit 1756 war er durch Combe's Dictionnaire des Beaux-Arts auf den Gedanken einer „Theorie der ſchönen Künſte" gekommen, eine Aeſthetik und Poetik, dem Zeitgeſchmack gemäß aufgelöſt in ein Lexicon (ſeit 1771), die Frucht freier Pauſen der leidensvollen zweiten Hälfte ſeines Lebens. Vielleicht wünſchte er Winckelmann für die Kunſtartikel (wie Bodmer für die poetiſchen) zur Seite zu haben. Er hatte ein klares Bewußtſein von der Würde der Kunſt und von ihrer Beſtimmung, ein Theil des Nationallebens, ein Element der öffentlichen Erziehung zu ſein. So war es in Griechenland, wo die Geſetzgebung um die Beförderung des guten Geſchmacks und die Abwehr des ſchlechten ſich bekümmerte. Wie er in der Rede De l'énergie dans les ouvrages des B.-A. ausführt, die er in demſelben Jahr las, wo Winckelmann den Ruf erhielt, wird die Kunſt durch den Zweck bloßen Vergnügens, oder, wie zu ſeiner Zeit, als Dienerin der Prachtliebe, degradirt und ſinkt (wie wir ſie jetzt ſehen) zu einem bloßen Schatten deſſen herab, was ſie ſein ſollte. Wenn die Philoſophie uns über die moraliſchen Bedürfniſſe erleuchtet, ſo ſoll die Kunſt, welche Phantaſie und Herz ergreift, jenem Licht die Kraft hinzufügen, welche die nackte Wahrheit nicht hat. Die großen Muſter jeder Vollkommenheit, welche der Moraliſt mit Mühe dem Verſtand vorführt, giebt der Künſtler dem Auge zu ſehen. Die Plaſtik bildet die Seele in Marmor und Erz, denn der Leib iſt die ſichtbar gewordene Seele, und die Seele iſt ein Bild des höchſten Weſens. Aber nur die Griechen haben gefühlt, daß nicht bloß menſchliche, ſondern ſogar göttliche Eigenſchaften dem Auge empfindbar gemacht werden können. Der Reiz für die Anſtrengung des Genies ſei die Ehre, etwas zur Erhebung einer ganzen Nation beizutragen.

Dieſer Geſichtspunkt war gewiß richtig und geſund, er verliert nichts von ſeinem Werth dadurch, daß Sulzer, wie Göthe ſagte, „ins Land der

Kunst nur gereist, nicht aber darin geboren und erzogen war, nie darin gelebt, gelitten und genossen hatte". —

Auf Winckelmann, der eben aus der besten römischen Gesellschaft bei seinem neuen Gönner Spinelli zurückkam, machte diese Eröffnung einen gemischten Eindruck. „Ich kann nicht läugnen, schreibt er zurück, daß mir bei Ueberdenkung des sulzerischen Vorschlags allezeit ein kleiner Widerwille wider mein Vaterland aufsteigt... Die Wahrheit zu sagen, es zieht mich kein starker Magnet nach Deutschland". Der vornehmste Grund sei die Liebe zur Freiheit: „ich bin ein wildes Kraut, meinem eignen Triebe überlassen aufgewachsen, und ich glaubte im Stande gewesen zu sein, einen anderen und mich selbst aufzuopfern, wenn Mördern der Tyrannen Ehrensäulen gesetzt würden". Der römische Staat, „ein Land, wo Niemand befiehlt und Niemand gehorcht", war gewiß der Antipode von Preußen! Was den Dresdener Hof betrifft, so sei er demselben „ebensowenig als Preußen verbunden, da das wenige was er in Rom genossen, nämlich seit vier Jahren jährlich hundert Thaler, eine Beisteuer des Beichtvaters sei, den er deshalb, und dieß sei sein einziges Bedenken, sehr beleidigen würde"; aber hier sagte er nicht die Wahrheit, denn er wußte (an Berendis 29. Januar 1758 u. a.), daß jene Pension aus der Privatschatulle des Königs kam. — Er fürchtete die Sparsamkeit Friedrichs, die ihn nöthigen werde, „eine geringe Figur zu machen".

Das fatalste an Berlin waren ihm die dort dominirenden Franzosen. „Was würde ich in Berlin für eine schlechte Figur machen, wo kein Gelehrter eine machen kann, zumal gegen d'Alembert, welchen der König jetzt kommen läßt, und gegen andere Franzosen, die in der Academie daselbst herrschen und den Ton angeben!" Die mathematischen Wissenschaften, die in jener Academie obenan standen, die Philosophie der Belle Wolfienne Formey's, ihres Secretärs, hatten wenig verlockendes. Der dortige Pariser Geschmack in Malerei und Sculptur war allen Italienern ein Dorn im Auge. Sonst galt Berlin in Rom für die schönste deutsche Stadt, der junge Principe D. Bartolomeo Corsini, der 1753 dort war, erzählte, Theater, Arsenal und Schloß würde man auch in Rom bewundern.

Einen kleinen Kreis von Verehrern hätte er wohl an der Spree gefunden. Moses, Nicolai („geschätzte Namen"), Sulzer, Merian („theure Männer") verehrten ihn als Kunstautorität, und indem sie sich in seine Lehren hineinzudenken suchten, schöpften sie aus ihnen Anregungen zum Nachdenken über ästhetische Probleme. Von des „werthen" Moses Schriften läßt er sich ein Bändchen (den Phädon) kommen: er nennt ihn „eins von den besten Büchern, welche ich gelesen habe. Schade, daß er ein Deutscher ist! würde der potsdamische Held sagen" (14. September 1763).

Winckelmann meint, wenn Sulzer's Anschlag sich verwirkliche, so „müsse

die erſte Sache in Berlin ſein, den Märquis d'Argens für einen unwiſſenden Eſel aufs höflichſte zu erklären; ſolche Leute ſeien ein Schandfleck aller gelehrten Geſellſchaften"; er dachte dabei an den Wiſch über die Malerſchulen (S. 42). Dieß wäre indeß übel angebracht geweſen gegenüber einem Mann, der ſich faſt dreißig Jahre lang Friedrichs Gunſt zu erhalten gewußt hat, der bei völliger Unerfahrenheit in Hofmanövern, fern von Cabalen, nur ſeinen literariſchen Verſuchen lebte; als Schriftſteller freilich nur ein amüſanter, bequemer Schwätzer, bei dem die Feder, die er einſt aus Noth ergriffen, nicht wieder zur Ruhe kommen wollte, und der alle ſeine Kenntniſſe aus Bayle holte. Von dem wilden Abenteurer im Abend- und Morgenland war wenig mehr übrig geblieben in dem kränklichen hypochondriſchen Gelehrten, als die Lebhaftigkeit ſeiner funkenſprühenden Converſation, ſonſt war er „gut bis zur Schwäche, arglos bis zur Leichtgläubigkeit, ein bonhomme am Hof", aber (nach Formey) der redlichſte, dienſtfertigſte Freund der Schriftſteller. Ihm verdankte Sulzer jenen Urlaub, und Erneſti, Rabener, Gellert, Reiske ihre Audienzen in Sansſouci. —

3. Lieber verweilte Winckelmann bei dem Gedanken, daß Friedrich II den Einfall haben möchte, ſelbſt nach Italien zu kommen, und daß er dann auf ihn als Cicerone angewieſen ſein werde." Ich hoffe noch, ſchreibt er den 15. Mai 1764, den König in Preußen hier genau kennen zu lernen, denn er hat an d'Alembert geſchrieben, daß ihn nur die jetzigen Umſtände von Polen verhinderten, nach Italien zu gehen". Er hatte dieſe Nachricht von Watelet, dem d'Alembert eine Abſchrift des Briefs geſchickt. Der König war nicht nur des Krieges, ſondern zuweilen auch der Politik müde*).

Nach des Königs eignen Aeußerungen ſollte man glauben, daß Italien nicht ſoviel Reize für ihn beſeſſen habe, um ihn ernſtlich an eine Römerfahrt denken zu laſſen. Als ſeine Schweſter, die Markgräfin von Bayreuth, dieſe Reiſe macht, ſchreibt er nach Florenz, wie er ſich Italien vorſtellt, vergleicht ſich indeß mit dem Fuchs in der Fabel, und mit dem alten Galeerenſclaven, der von ſeiner Ruderbank die freien Leute mit Geringſchätzung betrachtet. Italien iſt eine alte Coquette, die ſich noch für ſchön hält und allerdings durch einige Schönheitsreſte zu ahnen giebt, was ſie einſt geweſen. Außer den Spuren römiſcher Größe, außer den Schätzen die frommer Betrug und Aberglaube Europa abgepreßt, und außer den Meiſterwerken auguſteiſcher und leoniniſcher Zeitalter, gebe es heute nur noch die Soprani, ſchlechte maestri, elende Maler, Bildhauer, die noch unter ihnen ſind, einen Pabſt der zum Almoſenier der Könige geworden, ohnmächtige Kleinſtaaten, viel Argliſt, Witz,

*) Am 4. November 1765 ſchreibt er an Marie Antonie: Ah! Madame, que V. A. R. continue de cultiver les arts: c'est le seul bien réel dont on puisse jouir dans le monde. Il faut dire du reste, comme Salomon: Tout est vanité.

aber keinen Genius, ein Volk, bestimmt für das Sclavenjoch des ersten Eroberers, ein göttliches Clima, schlechte Gesellschaft, viel Reichthum bei Geizigen, Mönche und Pfaffen aller Sorten, viel Zelotismus und keine Religion, viel Unwissenheit und Vorurtheil: kurz das Italien von heute gleiche dem Leo's X wie eine schlechte Kreidezeichnung einem Gemälde Guido's.

Nach Rom, meinte er, werde wohl das übrige Italien keinen Vergleich aushalten; er könne sich denken, wie seine Denkmäler uns den Welteroberer-zeiten nahe rückten, so daß dort ihr Ruhm, ihre Denkweise auf uns überzugehen scheine. Aber wenn Frankreich, Deutschland, Spanien, England und Polen die Geschenke der Vorfahren zurückforderten (schreibt er auf die Schilderung der Osterwoche), so würde der heilige Vater mit sammt dem heiligen Colleg in den Ruinen des Campo Vaccino wohnen, Kirchen mit Strohdächern haben, und Leier mit saquebute die einzige Musik sein.

Der König liebte italienische und noch mehr deutsche Musik; er fand Geschmack an den Baumeistern des Cinquecento; nur in den bildenden Künsten fühlte er ganz französisch. Der Baron von Knobelsdorf, der Erbauer des Opernhauses, hatte auf seiner italienischen Reise (1738) entdeckt, daß die Franzosen mehr Talent für die Sculptur als für die Malerei hätten, er verehrte Vanloo und de Troy, von Italienern sei nur Solimena noch der alten Zeiten würdig. Bouchardon, Adam und Pigalle hätten die Sculptur zur Vollendung gebracht. Die Feldherrnwalhalla auf dem Wilhelmsplatz wurde solchen Helden übertragen. Was würde der König gesagt haben, wenn er unter dem Titel „unverschämte Urtheile" das Urtheil eines Russen von Stande über seinen Mercur von Pigalle gelesen hätte, ein Geschenk Ludwig XV. Winckelmann wünschte in der Freiheit Roms einmal zu dem König in solchem Ton sprechen zu können. „Ich wollte hier, wo ich mit Freiheit sprechen kann, in 24 Stunden einem Prinzen, sonderlich aus Deutschland, wo alle, die nicht Ausländer sind, zittern, mehr Wahrheiten sagen als derselbe, ich will nicht sagen gelesen, aber gehört. Sie glauben aber nicht, wieviel mehr Eindruck eine ungewohnte Sprache einem Prinzen macht, als eine Postille. Wollte Gott ich könnte hier den Prinzen sehn, mit welchem ich außer seiner Kriegsschule zu sprechen wünschte". Im Jahre 1755 fand der König zu seinem eignen Erstaunen, daß er eine große, gute Gemäldesammlung in Potsdam aufgestellt hatte, eine angenehme Promenade für ihn bei schlechtem Wetter. In der Rotunde daselbst stand die Familie des Lycomedes, das stoschische Museum und die Münzen. Das Polignac'sche Cabinet hatte er 1742 für 20000 Thaler gekauft; auf ein Compliment Voltaire's schrieb er wörtlich zurück:

Pourquoi remuer à grands frais
Les décombres de Rome entière,

Ce marbre et cette antique pierre?
Et pourquoi chercher les portraits
De Virgile, Horace, et d'Homère?
Leur esprit et leur caractère,
Plus estimables que leurs traits,
Se retrouvent tous dans *Voltaire.*]

Später ließ er durch Bianconi (27) Statuen und Bruſtbilder aufkaufen (25. Juli 1767), Cavaceppi hatte ſie zu ergänzen.

Das Sulzer'ſche Project war ſchwerlich bis vor des Königs Ohren gebracht worden, und überhaupt ſcheinen keine weiteren Schritte gemacht zu ſein; Winckelmann ſah es als beſeitigt an, beſonders nach ſeiner Anſtellung, warf es ſogar weit von ſich, und nicht ohne Bitterkeit. Wie Berg ſchrieb, ging im Herbſt 1763 in ſehr guten Berliner Häuſern die Rede — „der König in Preußen laſſe mich für ſeine Academie kommen, und ich ſei bereits unterwegs, woran gleichwohl der König ſowenig, als ich Luſt dazu bezeigt hätte, gedacht haben wird, zumal ich ein Deutſcher bin, der ihm nur zum Erſchießen gemacht zu ſein ſcheint". Beſonders ärgerlich war ihm der dabei gebrauchte „pöbelhafte" Ausdruck, „daß er darum ſupplicirt habe". Da er beſorgt, dieſe „ungegründete Rede" möchte nach Dresden dringen, ſo bittet er Franke, aus ſeinem Munde das Gegentheil zu behaupten. „Mit was für einem Herzen, ruft er aus, würde ich mich von dem höchſten Freunde (Albani) trennen können!" In Berlin, wo ein franzöſiſcher Deſpotismus in der Academie herrſche, könne er nicht hoffen, wie in Göttingen, deren Mitglied zu werden; eben habe der König wieder für die neue Kriegsſchule lauter Franzoſen verſchreiben laſſen, wie Touſſaint. „Wenn mir auch vom Könige ſelbſt ein Ruf käme, ſchreibt er den 16. Juli 1764, ſo glaubte ich ſo eitel zu ſein, mich aus übriger Liebe gegen Sachſen zu bedanken". Er ſchätze die Luſt mehr, als Eſſen und Trinken.

§ 153.

Ruf nach Berlin.

Inzwiſchen arbeiteten dort oben ohne ſein Wiſſen Freunde in ſeinem Intereſſe. Im Jahre 1765 ſtarb der königliche Bibliothecar, der Geheimerath Gaultier de la Croze, mit deſſen Amt auch die Aufſicht über das Cabinet der Alterthümer und Medaillen verbunden geweſen war. Die Bibliothek war in den letzten Jahren des kränklichen alten Herrn ſehr in Unordnung gerathen und auch von dem König gänzlich vernachläſſigt worden; ſo wurde, wie Wilke mittheilt, ſeit 1749 bei jedem Jahresſchluß ein bedeutender Ueberſchuß von dem Curator zur Dispoſition des Königs und meiſt gegen deſſen eigenhändige

Quittung an den Hofstaatsrentmeister abgeliefert. Die Bibliothek stand noch immer (seit 1661) im Seitengebäude des Schlosses nach dem Lustgarten zu, in dem großen Saal über der Hofapotheke, denn der Platz, wo der jetzige Palast steht, wurde erst 1774 gekauft, und der als „des Königs alte Commode" bekannte Bau von Boumann, nach einem Entwurf Fischers von Erlach für das Eingangsgebäude der kaiserlichen Burg, 1780 vollendet.

Der König beabsichtigte nun jene beiden Stellen zu trennen; eine Cabinetsordre vom 24. Juli 1765 überträgt das Custodenamt dem seit elf Jahren an der Bibliothek beschäftigten Hofrath Stosch, der selbiges schon seit 1761 besorgt hatte; er befahl ferner am 25. Juli dem Staatsminister Dorville, „einen gelehrten und zur Aufsicht und Unterhaltung einer öffentlichen Bibliothek recht sehr capabeln und in den Wissenschaften geübten Mann in Vorschlag zu bringen und allenfalls in Holland aufzusuchen". Ohne aber den Eingang des Berichts (der am 29. Februar 1766 erfolgte) abzuwarten, erging jene Anfrage bei Winckelmann; wahrscheinlich war es Stosch, der die Sache bei solchen, die der König hörte, angebracht hatte. Der bekannte Obrist O. Zeilius (Winckelmanns Commilitone aus Halle) war es, der ihm durch den Buchhändler Friedrich Nicolai schreiben ließ. Es hieß, der König habe ihm die erledigte Stelle des Aufsehers der Bibliothek und des Münz- und Alterthümercabinets zugedacht. Diese Stelle, welche nur 500 Thaler trug, wolle er mit einer außerordentlichen Pension „Winckelmann annehmlicher machen"; er könne, schrieb Nicolai, „die beträchtlichsten Bedingungen machen, weil der König ihn hochschätze und längst zu thun gewünscht, was er jetzt thut. (Der König wußte, daß Winckelmann kein Pedant war. Denn als 1770 eine verwandte Stelle besetzt werden sollte, schrieb er an den Rand eines Berichts, der Heyne nannte: „Ich will keinen Pedanten"). Er giebt mir ferner zu verstehen, daß der König 1500 Thaler bis zu 2000 zu geben entschlossen sei". Wie er vermuthete, verwechselte ihn der König mit einem ehemaligen Auditeur vom Prinz Heinrichs-Regiment aus Spandau, Ewald, einem Dichter von Epigrammen, „einem irren Menschen", der ihn „nackt und bloß" 1759 in Rom aufgesucht und viel geplagt, endlich gar verführt hatte, um ihm aus seiner Noth zu helfen, „sich in das Bekehrungsgeschäft zu mengen"; es war sein erster und wie es scheint auch letzter Missionsversuch.

Auch wenn man sich erinnert, daß Anträge in Gestalt von Problemen eine ganz andere Beurtheilung erfahren, als solche, welche die Entscheidung wirklich in unsre Hand legen, so ist man doch überrascht, Winckelmann, der am 13. April geschrieben, „es seien weder Anscheinungen noch Gründe, Rom gegen sein Vaterland zu verwechseln", als nun wirklich jener Brief am 29. August 1765 in Rom eintraf, so ohne jegliches Bedenken zugreifen zu

ſehen. Ob eine kleine Beläſtigung, die er kurz vorher vom heiligen Offiz erfahren, mit im Spiel war? Er bekennt, damals zum erſtenmale in Rom bei übler Laune geweſen zu ſein; denn „bei ſeiner ſchweren Arbeit ſei ihm auf Befehl des Pabſtes von der heil. Inquiſition nach vorhergegangener Vereidigung, eine ſchwere und höchſt verdrießliche Arbeit, die in kurzer Zeit geendigt werden müſſe, aufgetragen worden (ein Index); aber dem Befehl des Tribunals dürfe man nicht widerſprechen". Wie dem auch ſei, er vergaß von Stund an nicht bloß die Franzoſen der Academie, das deſpotiſche Joch und die märkiſche Sandwüſte, ſondern auch die ewige Stadt, ſeinen alten Cardinal und ſeine eignen Pläne. Schon am 31. ſchrieb er zurück: „Ich habe den hohen Ruf überlegt und nehme ihn an". Der „erhabenſte und redlichſte Freund", der ihm „alles in allem war", der „in ſeinem hohen Alter in ſeinen Armen zu ſterben gewünſcht hatte", konnte zwar „dieſe beſorgliche Trennung nicht verſchmerzen", er „wünſcht ihm abzurathen"; „allein die Ehre und Vortheile ſind allzu überwiegend, als daß eine Einwendung ſtattfände: er ſieht der Liebe des Vaterlands in mir nach". Von dem italieniſchen Monumentenwerk hatte der Abdruck einer Platte ſchon begonnen, alles wurde nun unterbrochen, es ſollte in Berlin ans Licht treten. Plötzlich entdeckte er in ſich einen bisher ſchlummernde Patriotism: „Ich empfinde jetzt mit einem Male, wie mächtig die Liebe des Vaterlands iſt, in welches ich mit den größten Ehren zurückgerufen werde, ... die mir vorher unbekannt war und ſein konnte, da es mir außer dem Vaterland wohl gegangen iſt, ſonderlich in Rom". Doch meldeten ſich auch Stimmen der Pflicht: ſein innerer und natürlicher Beruf ſei, ein Lehrer der Jugend zu ſein, und dieß wollte er nun werden mit Hintanſetzung aller ſeiner Zeit und Bequemlichkeit, er „wünſcht nichts eifriger, als allgemein und einem jeden insbeſondere nützlich ſein zu können".

Was endlich die Bedingungen betrifft, ſo war es, als ob er die Berufung ſchon in der Taſche habe, und der öconomiſche König ihm hätte ſagen laſſen: Fordere nur! „Damit durch Hin- und Widerſchreiben keine Zeit verloren gehe", nahm er gleich das in Ausſicht geſtellte Maximum, 2000. Dazu die nöthigen Reiſekoſten, und zwar ſollten ſie „nicht bloß verſprochen, ſondern wirklich übernacht werden"; ferner Aufſchub bis zum Frühjahr, Ankunft im Mai, um nicht, verwöhnt durch zehn Jahre Aufenthalt unter einem gütigen, ſanften Himmel, in der ſtrengſten Kälte reiſen zu müſſen. Er verlangt endlich die eigenhändige Unterſchrift des Königs unter ſeine Beſtallung, zum ungezweifelten Beweis für den Pabſt. Er ſieht das ſtoſchiſche Cabinet ſchon „unter ſeinem Schlüſſel"; die Ausſicht auf das an Stoſch' Seite zu genießende Vergnügen iſt ohne Ende. „Was wird mit meinem Glück können verglichen werden!" Er wünſcht Nachricht, wie er ſich in der erſten Unter-

haltung mit dem Könige zu verhalten habe; „denn auf die erste Figur, welche ich erscheinen lasse, wird sehr viel ankommen. Das Unglück ist, daß derselbe wird gezwungen sein, deutsch mit mir zu sprechen". Anfang October rechnet er ungesäumt abzugehn. Ja er hofft schon, Rom nach dem Druck des Werks „wenigstens auf einige Monate wiederzusehn". —

Winckelmann hatte vom sächsischen Residenten Bianconi den Antrag erhalten, einen Diamantschmuck für die Churfürstin Witwe mitzunehmen, der auf dem Monte di Pietà versetzt gewesen und für tausend Scudi eingelöst worden war.

Dieser Zustand dauerte sieben Wochen: fünfzig Tage lang sah sich Winckelmann an als Bibliothecar Friedrichs, als Nachfolger Lorenz Begers im alten Schloß an der Spree. Da kam am 18. October ein Brief, der diesen Bau der Zukunft mit einem Schlage zertrümmerte. Der König, als der Vortrag aus Winckelmanns Brief geschehen, hatte sich an der Forderung von 2000 Thalern gestoßen, und gesagt, „für einen Deutschen sind tausend Thaler genug". Die Oeconomie hatte den Handel zerrissen. Der König hatte damals an den Wunden des Kriegs zu heilen, er wollte der Stadt Berlin die russisch-österreichische Brandschatzung, zwei Millionen, bezahlen, er verwandte nach und nach vierzig Millionen auf die Herstellung seiner ausgesogenen, verödeten Lande.

Winckelmann fühlte sich um so tiefer verletzt, da ihm die Forderung von Nicolai, als eine Sache, worüber sich der König bereits erklärt habe, in den Mund gelegt worden war. Nach dem offenen Jubel hatte die Enttäuschung etwas tief beschämendes; er empfand es als Zurücksetzung seiner Person, seines Metiers und seiner Nation. Gegen Nicolai: „Ehe man einen Mann qual mi son io, ausspreugt, hätte man seiner Sache sollen gewiß sein". Gegen O. Jcilius: „Er wird sich vielleicht schämen zu schreiben, weil er mich nicht genau kennen kann". Gegen den König: „Er weiß nicht, daß man einem Menschen, welcher Rom gegen Berlin verläßt, und sich nicht anzutragen nöthig hat, wenigstens soviel geben müsse, als Jemand welcher von Petersburg gerufen wird... Ich verlasse nicht das Eismeer, wie Euler, oder die Froschpfützen von Holland, wie Katt, sondern den schönsten Ort der Welt... Doch sollte er wissen, daß ich mehr als ein Algebraist Nutzen schaffen kann, und daß die Erfahrung nur von zehn Jahren in Rom weit kostbarer sei, als eben soviel Jahre Ausrechnung von Verhältnissen von paraboliſchen Linien, die man zu Tobolsk so gut als in Smyrna machen kann.... Ich kann mit eben soviel Recht sagen, was ein Castrat in einem ähnlichen Fall in Berlin sagte: Ebbene! faccia cantare il suo generale!"

„Ich nahm den Ruf aus Liebe zum Vaterlande an... Der König hätte versichert sein können, einen eifrigen Patrioten an mir zu haben, dem

der Unterricht der Jugend am Herzen gelegen hätte. . . Wenn des Königs Absicht wäre, einen Samen des wahren Geschmacks bei sich auszustreuen, oder einen zuverlässigen Richter über Sachen, welche die Kunst betreffen, in der Nähe zu haben, so sollte man erwägen, daß ich einzig in dieser Art kann angesehen werden. Denn es werden sich nicht leicht, wie es bei mir geschehen, alle Umstände vereinigen, einen Deutschen in Rom zu bilden, und dieses kann mit allen Schätzen der Welt nicht bewirkt werden. Der König müßte betrachten, wieviel es gekostet hätte, einen Menschen in dieser Absicht reisen zu lassen, welcher dennoch halbgebacken zurückgekommen sein würde. Hätte er mir wenigstens 1500 Thaler geboten". —

Danach traten freilich Erwägungen hervor, welche die Ueberraschung und der Rausch nicht hatte zum Wort kommen lassen. Wie hatte er vergessen können, daß seine Entwürfe nur in Rom auszuführen waren, daß es eine Lebensbedingung seines täglichen Denkens und Forschens war, im Riesenbuch römischer Museen und Villen zu blättern, daß er zu spät dort oben gewahr geworden wäre, wie man nicht ungestraft unter Palmen wandelt, ein Jahrzehnt römischer Freiheit genießt! Kurz, daß er schon viel zu tief eingewurzelt war, um noch eine Verpflanzung vertragen zu können. „Daß ich einem blendenden Schein ausgewichen bin, schreibt er Heyne (1. März 1766), würde Sie weniger befremden, wenn Sie Rom wie ich kennten". — „Gott führe mir allezeit die Freiheit zu Gemüthe, die ich hier genieße!" (21. Januar). — „Ich hätte eine Thorheit begangen". Und er wußte nicht einmal, daß er simpler Bibliothecar, ohne Museum, geworden wäre, daß er zu der Beschäftigung zurückgemußt hätte, an der er soviele schmerzlich beklagte Jahre verloren, gegen die er sich in Rom so beharrlich gesträubt hatte.

Zwar die Freunde, z. B. Stosch, gaben die Hoffnung noch nicht verloren; aber im Mai 1767 wurde die Stelle besetzt. „Es wird itzo bei euch bekannt sein, daß der König der Preußen einen völlig unbekannten französischen Frate Benedictinerordens zum Oberbibliothecario in Berlin kommen läßt, zur Kränkung der Deutschen, wie sie es verdienen; unterdessen schmerzt es mich, dergleichen zu hören. Der König hat diesem Pfaffen die Erlaubniß sogar von hier aus auswirken müssen, und der Weihbischof von Breslau hat des französischen Königs eigenhändigen Brief hierüber an ihn geschrieben, an den Pabst geschickt".

Daß schönste war, daß dieser neue Bibliothecar nur ein Mißverständniß war. Der König hatte mit Interesse die Lettres philosophiques sur les physionomies (1748) des Lyoner Domherrn Jacques Pernety gelesen, und bei einem Financier dieses Namens sich nach selbigem erkundigen lassen; dieser behauptete, es sei sein Bruder; sofort erhielt er den Auftrag, ihm die erledigte Stelle anzubieten. Dieser Bruder aber war der Benedictiner Anton Joseph,

Verfaſſer eines Werks über ägyptiſche und griechiſche Mythologie. Des Kloſters ſatt, nahm er den Ruf an und erhielt ſeine tauſend Thaler Gehalt aus den Geldern der Academie. Er fand ſich deplacirt und wurde von Stoſch ſo lange gequält, bis er ſeinen Abſchied nahm (1783) und nach Paris zurückkehrte († 1801). —

Das iſt die Geſchichte der Beziehungen Winckelmanns zu dem großen König. Es ſtand geſchrieben, daß beide wenigſtens einmal auf ihren Bahnen ſich berühren ſollten, wenn auch nur wie die Atome, mechaniſch mit der Oberfläche. Der Schöpfer von Sansſouci wurde eines Tages auf den Gedanken gebracht, den Lehrer der Kunſt in ſeine Hauptſtadt zu ziehen, er ließ ihn fallen, weil jener ſich zu hoch taxirte. Er verwechſelte ihn mit einem verrückt gewordenen Auditeur und Vagabunden, und berief an ſeiner Stelle in Folge einer Namensverwechslung einen franzöſiſchen Mönch.

§ 154.

Der Cardinal Stoppani.

Man kann ſich denken, daß Winckelmann den Antrag des großen Königs vor den neugierigen Römern nicht geheim hielt. Da er ſofort annahm, ſo kann er zuerſt nicht daran gedacht haben, ihn als Hebel zur Aufbeſſerung ſeiner dieſſeitigen Verhältniſſe zu benutzen, „dem Hofe etwas abzubringen"; in der Folge aber diente er ihm für dieſen Zweck. Er ſah, wie „faſt ganz Rom Theil an ſeinem Entſchluß nahm", wie man dort „mehr als irgend geſchehen war, eine Achtung gegen ihn merken ließ, die er kaum erwartet hatte". „Ich hoffe, ſchrieb er den 26. October, aus dieſer mißlungenen Sache Nutzen zu ziehen, da ſogar diejenigen Perſonen, denen ich wenig glaubte bekannt zu ſein, meine Abreiſe von hier zu hintertreiben wünſchten". Er glaubt, daß u. a. ſeine genaue Kenntniß römiſchen Grundes und Bodens hierzu beigetragen habe.

Daß S. Heiligkeit etwas für ihn thun werde, ſtand um ſo weniger zu erwarten, da ſie den Kopf voll Sorgen und Kummer hatte für ihre Schmerzenskinder, die Jeſuiten. Aber Albani beſprach ſich mit dem einflußreichen Stoppani, Cardinalbiſchof von Paleſtrina, und dieſer erklärte ſich bereit, Winckelmann noch eine Penſion von 100 oder 120 Scudi „aus ſeinen eignen Mitteln" zu zahlen.

„Man hat geſucht, ſchreibt er den 10. October Riedeſel, mich hier zu behalten, und der würdigſte unter allen Cardinälen, Stoppani, hat mir durch den Cardinal Alexander eine anſehnliche Penſion angetragen. Ich kannte denſelben vorher wenig, und habe zu Paleſtrina ... nach gedachtem Antrag Freundſchaft mit demſelben gemacht. Wenn Sie Bekanntſchaft mit einem

Cardinal ſuchen, wird dieſes der einzige für Sie ſein; machen Sie ſich alsdann auf einige Stellen aus Horaz gefaßt, denn er kann ihn auswendig". Bei dem Beſuch in Paleſtrina entdeckte er in der Villa Barberini ein altes Kriegsſchiff, das er aufs genaueſte zeichnete (Monumenti 207).

Auch Clemens XIII ließ ihm unter der Hand vortheilhafte Anträge thun; eben jene Anwartſchaft auf die vaticaniſche Cuſtodenſtelle nebſt Penſion ſowie auf des abgelebten Chevalier Vettori (der ihn aber überlebte) Stelle über die Alterthümer in der Vaticana (die 1770 Amaduzzi erhielt) und endlich das nächſte Canonicat am Pantheon, welches nach Abzug einer Penſion für den alten Herrn, der es abtreten würde, etwa 140 Scudi eintragen ſollte und bloß zum Sonntag verpflichtete. Dieß alles zuſammen würde ſeinen jetzigen Gehalt (320) auf 560 Scudi gebracht haben. „Sollte eine Stelle bei der Vaticana völlig offen kommen, hätte ich 200 mehr, folglich 760 Scudi".

Joh. Franz Stoppani, der letzte in der Reihe der Winckelmann befreundeten Cardinäle (ſeit 1753), geboren aus Mailändiſchem Adel 1695, früher Nuntius bei Carl VI, hatte ſich ſeit 1747 in der Preſidenza von Urbino, dann als Legat hier und in Ravenna den Ruf eines gerechten und freigebigen Statthalters erworben. Die Wiſſenſchaft dankt ihm die Gründung des Inſchriftenmuſeums (Museo lapidario) zu Urbino. Der große Palaſt der alten Herzöge, ſeit dem Tode des letzten vom Stamme der della Rovere, Franz Maria's II 1623, leer geſtanden, ſchien ihm der geeignete Raum, die in Stadt und Land zerſtreuten und zuſehends zu Grunde gehenden Inſchriften aufzunehmen. Den Anſtoß zu dieſer Idee gab die Sammlung des berühmten Fabretti, die ſich noch zu Urbino in den Händen ſeiner Erben, vier Damen, befand; dieſe machten dem Legaten eine förmliche Schenkung. Am 17. Juni hatte er die ganze Fabretti'ſche Collection beiſammen.

Der Urbinate Raphael Fabretti (geb. 1619, † als Präfect des vaticaniſchen Archivs zu Rom 1700, begraben in der Minerva) hatte einſt die Landſchaft Latiums zu Pferde nach Inſchriften durchzogen, Höhlen durchkrochen, Felſen erklettert, ja man erzählte, daß ſein treues Roß gelernt hätte, wenn antiquariſch bemerkenswerthe Gegenſtände ſich zeigten, den Reiter durch Stehenbleiben zu avertiren. Er war zu ſeiner Zeit der erſte Antiquar Roms, obwohl er in der Kunſt (nach Winckelmann) wie die früheren überhaupt, „bei aller Gelehrſamkeit wenig Einſicht" zeigte.

Es war im Jahre 1754, als Stoppani dem G. B. Paſſeri zu Peſaro ſeinen Plan mittheilte, die geſchriebenen Steine aus der ganzen Legation zu ſammeln und in dem Bergneſt (metropoli de' sassi) würdig aufzuſtellen; letzteres ſollte jener Gelehrte beſorgen. Beide ſchrieben nun an Bekannte und Freunde in und außerhalb der Provinz; die Urbinaten gaben alles her

was ſie hatten; in namenloſen Oertchen fand man Baſen von Kaiſerſtatuen, Aren die einſt dem ſpurlos verſchwundenen Pitinum und Urbinum Metaurenſe angehört hatten. Vier Baſen, die der Erzbiſchof zu Pilaſtern der Domkathedrale verwenden wollte, erwarb der Legat für 25 Scudi.

Die Dispoſition dieſer koſtbaren Zeugniſſe der Vorzeit (deren Zahl ſich bald auf 640 belief) geſchah an den Wänden der Gallerie des Cortile, die durch Pilaſter in 22 große Specchi getheilt wurden. In der erſten Gallerie befanden ſich die 88 Basreliefs alter militäriſch-mathematiſcher Maſchinen, die einſt Valturio für Herzog Friedrich gearbeitet; Stoppani ließ 17 hinzufügen. Die Claſſen waren chriſtliche Grabinſchriften, ſymboliſche Reliefs des 5. und 6. Jahrhunderts; unter den profanen unterſchied man Votivinſchriften, kaiſerliche und conſulariſche, militäriſche, bauliche, Amts-, Ehren- und Grabinſchriften. Auf 30 Marmortiſchen ſtanden Urnen und Votivaren, Baſen zwiſchen Säulen, Torſen in Niſchen, im Hof ragte der Coloß des Jupiter aus S. Lorenzo in Campo (Suaſa).

Wie überraſcht iſt der Reiſende, mitten zwiſchen dieſen abgelegenen Bergen, in die ihn vielleicht nur der Cultus Raphaels hinaufgelockt, hinter den maſſigen Thürmen mit den weiten luſtigen Loggien dazwiſchen, jene Areadenpracht des Cortile ſich öffnen zu ſehen, eines der herrlichſten aus der herrlichſten Zeit der Renaiſſance, und darin ein ſolches gelehrtes Muſeum, das ganz das Werk von Provinzialkräften war. —

Winckelmann baute große Hoffnungen auf ſeinen neuen Gönner; dieſe Verbindung trug ſehr dazu bei, ihn von dem Gedanken an eine „Aenderung" abzubringen. Schon damals hieß es in Rom, „daß der Cardinal aller Wünſche zum künftigen Beſitz des heiligen Stuhls habe". Auch der kaiſerliche Agent ſchreibt Kaunitz, er habe die Herzen von ganz Rom. Stoppani galt für ſehr geſchickt, fähig zu regieren, er kannte die Höfe und ihre Intereſſen, er ſprach ſehr gut, in Converſazionen pflegten ſich ſogleich die Erſten um ihn zu ſammeln. „Wir ſehen", ſchreibt Winckelmann im Februar 1768, die Wendung der Dinge prophezeiend, die ſich dann an den Namen Ganganelli knüpfte, „dem Tode des Pabſtes entgegen, welcher eine erſtaunende Veränderung in dem ganzen Syſtema der Verhältniſſe der Staaten gegen den römiſchen Hof, und ſonderlich in der Religion, ſo wie die Sachen jetzt ſtehen, hervorbringen muß; und alle Wünſche gehen auf den würdigſten Cardinal, Stoppani, meinen Wohlthäter". Er glaubte, dieſer werde die Koſten zu einer Unternehmung auf Elis hergeben, dieſem Lieblingsproject der letzten Jahre Winckelmanns, für das er auch den Herzog von La Rochefoucauld zu gewinnen ſuchte, und das er gelegentlich dem Intereſſe des Publicums empfahl. Er war überzeugt, daß dieſe Expedition an einen Ort, wohin noch kein Gelehrter oder Kunſtverſtändiger gedrungen war, unſere Kenntniſſe in der

griechiſchen Kunſt wie in der Gelehrſamkeit und Geſchichte dieſer Nation erweitern werde. Die Reiſe müßte unternommen werden mit einer Vollmacht der Pforte, wie ſie Fourmont hatte, an allen Orten graben zu laſſen. Fourmont habe in den Trümmern von Amyclae, die er von fünfzig Leuten aufgraben ließ, ſeltene, ja die älteſten bekannten griechiſchen Inſchriften entdeckt. Was ſei aber in Abſicht der Werke der Kunſt das ganze Lacedämoniſche gegen die einzige Stadt Piſa in Elis, wo die olympiſchen Spiele gefeiert wurden. Hier waren Statuen aller Helden und berühmten Perſonen der Griechen aufgeſtellt. „Ich bin verſichert, daß hier die Ausbeute über alle Vorſtellung ergiebig ſein, und daß durch genaue Unterſuchung dieſes Bodens der Kunſt ein großes Licht aufgehen würde". —

Wirklich fehlten Stoppani im Conclav von 1769 nur wenige Stimmen an der vorgeſchriebenen Zahl. Aber die antijeſuitiſche Strömung ging damals ſo hoch, daß ihm ſein früherer Beitritt zum Breve gegen Parma (1768) den Verdacht der Begünſtigung dieſes Ordens und die franzöſiſche Excluſive brachte. Seitdem lebte er zurückgezogen und ſtarb den 18. Novbr. 1774, der letzte ſeines Stammes.

§ 155.

La Rochefoucauld und der Graf von Stargardt.

Der vom alten Fritz keine 2000 Thaler werth geachtete Gelehrte hatte wenig Zeit ſeiner Verſtimmung nachzuhängen. Statt daß er nach dem fernen deutſchen Hof hinaufreiſte, kamen, wenn auch nicht der König, ſo doch eine Reihe anderer Fürſten zu ihm nach Rom und begehrten ſeine Dienſte. Und ſo trat er doch, wenn auch in freier Weiſe, in den nächſten Umkreis von Fürſten, erhielt einen Geſchmack von Hofweſen und Herrendienſt. Mit den Studien war es freilich vor der Hand aus: es koſtete Mühe die ſchon in Bewegung geſetzten Arbeiten nur keinen Stillſtand erleiden zu laſſen. Doch war es nicht der Stand und der Gewinn allein, der ihn beſtimmte, ſich der zeitraubenden Rolle des Antiquario nobile zu bequemen, ja für ein Jahr faſt ganz in ihr aufzugehen. Sein Genius ſchickte ihm Exemplare, zu denen man auch als Menſchen Beziehungen haben konnte. Jedermann, ſogar wer den Tempel des Ruhms oder die Gelehrtenlexica bezieht, pflegt auch Menſch zu ſein; und da man als Menſch ſeit Homers Zeiten nicht nur viel Leiden erdulden, ſondern auch vieler Menſchen Städte ſehen und ihre Sinnesweiſe kennen lernen ſoll: ſo war dieſes unruhige Jahr vom October 1765 bis zum October 1766 immerhin eine nicht wohl zu miſſende Epiſode in unſeres Mannes Wallfahrt.

Es war noch keine Woche vergangen seit dem Brief von Berlin, da erschien, am 26. October, Monseigneur Melon im Palast Albani, um Winckelmann einen Schwarm von reisenden Franzosen zuzuführen. „Es war der junge Louis Alexander, Herzog von La Rochefoucauld-Guyon (1743 † 1793), ein Neffe des Cardinal Frédéric Jerome, mit Begleitung: ein Secretär Morellet, der Mineralog Desmarest, Aufseher der kön. Manufacturen, Verfasser der Conjectures sur les tremblemens de terre, mit dem Winckelmann noch später über antike Steinarten correspondirte; endlich ein junger Lyoner Maler. Zum Glück waren sie „ihrer Nation, wie er sie kannte, nicht völlig ähnlich". Er suchte den jungen Duc in seiner Wohnung bei Trinità de' monti auf, und fand in dem ihm „sehr warm empfohlenen" den „süßesten, gesittetsten und gelehrtesten jungen Mann, den er je kennen gelernt". Sogleich äußert sich „sein angeborener seltener Schulmeistertrieb, er findet daß er nie vergnügter ist, als wenn er unter den Reisenden würdige Menschen nach seinem Sinn findet"; er beschließt nun, soviel es immer die Zeit zuläßt, „aus demselben einen Antiquar zu machen, der wenigstens mehr lernen solle, als Watelet, das Organ des Herrn von Hagedorn und anderer Deutschen". „Franzosen von diesem Schlage ziehe ich allen Engländern vor". Wirklich dauerte diese Verbindung über des jungen Mannes Römerfahrt hinaus. Er brachte ihm von Neapel Zeichnungen neugefundener Bilder (der Io) mit; dagegen die ihm ans Herz gelegte Expedition nach Velia (von Pästum aus) betreffend, bewies er seinem Lehrer, „daß die Neugier die Kosten nicht trage, da nur noch Stadtmauern übrig seien, und aus Mangel gebahnter Wege die fünftägige Reise zu Schiff gemacht werden müsse". Dagegen ließ er ihm im Februar hundert Scudi zur Unterstützung der Monumenti zurück, beförderte deren Vertrieb in Frankreich, und erbot sich (1767), wenn Winckelmann nach Paris kommen wolle, eine Gesellschaft für die griechische Reise zusammenzubringen, von der jener die Hauptperson sein solle, und zwar auf Kosten des Hofs.

La Rochefoucauld wurde 1782 Mitglied der Academie der Wissenschaften; bei der Versammlung der Notabeln und der Generalstaaten war er als Vertreter der Stadt Paris einer der ersten, welche sich dem dritten Stand anschlossen. Er brachte am 27. Juni 1789 die Frage von der Freiheit der Neger auf die Tagesordnung, stimmte für Abschaffung der Orden, aber für Beibehaltung des Katholicismus als Staatsreligion. Später mit der Umsturzpartei zerfallen, wurde er auf dem Wege nach den Wassern von Forges im Angesicht seiner Mutter und Frau ermordet, der man vorher 20,000 Frs. für sein Leben abgepreßt hatte. —

Als Winckelmann am 14. November dieser Gesellschaft die Villa zu Castello zeigte, kam eine andere, Tags zuvor eingetroffene Caravane dazu,

die ſich um einen Grafen Stargardt, kaiſerlichen Offizier, ſchaarte. Unter dieſem Namen war der Prinz Georg Auguſt von Mekkenburg-Strelitz (1748 † 1785) verborgen, der jüngſte Bruder des regierenden Herzogs Adolf Friedrich, und der Königin Sophie Charlotte von England. Ihn hatte wie alle ſeine Geſchwiſter Winckelmanns Jugendfreund, der Probſt Genzmer in Stargardt erzogen. Graf Moltke, dem er einen Brief und ein Geſchenk ſeiner Schweſter aus England nach Paris überbrachte, hatte ihm jenen Glasgower Homer mitgegeben. Beſonders hoch nahm es Winckelmann auf, daß der „liebenswürdige" 17jährige Prinz ihn gleich nach ſeiner Ankunft und gar in der Villa aufgeſucht habe, und daß er Rom „ein ganzes Jahr genießen" wollte. Dieß „allerliebſte Kind" hatte (nach einem im Beſitz des Herrn Spalding in Neuſtrelitz befindlichen Miniaturbild) eine ſchlanke, ſchmächtige Figur, ein ſanftes blaues Auge, ein freies, nicht gerade gefälliges Geſicht.

Der Cardinal entließ ihn ſeiner Arbeit in der Vaticana, der Prinz war „bei ihm wie deſſen Sohn"; und Winckelmann kam nun allmorgendlich nach der Strada della Croce in das Haus des Bankiers Barazzi, um den Prinzen zum Giro abzuholen. „Ich ſehe, ſchreibt er, dieſen durchlauchtigen Zögling an als ein Pfand, das mir von denen, welche mir ihn empfohlen, und von allen, die an demſelben theilnehmen, anvertraut iſt... Er iſt mir Freund, Sohn, Schüler und Spießgeſelle. Ich kehre mit demſelben zu meiner verfloſſenen Jugend zurück, und der Unterricht geſchieht in Lachen, und Scherzen". Der Königin von England wurden nun Winckelmanns Schriften von Dresden aus überſandt. „Es iſt eine Dame von erhabenen Eigenſchaften, die beſtändig lieſt und eine wahre Patriotin iſt". Käſtner machte für ihr Bild die Verſe:

Der Tugend Bild, das Menſchen froh beglückt,
Das iſt das Bild, das hier entzückt.
Stolz fühlt Germanien bei ihr:
Der Brite hat ſie doch von mir.

Gleich in den erſten Tagen, bei einer Fahrt vor Porta Salara, hatte der Prinz das „ſeltene Vergnügen", mit Winckelmann einen Tags vorher gemachten Fund noch auf der alten Stelle zu ſehen. Es war im Weinberg Verospi, in den ſaluſtiſchen Gärten, „wo man jedesmal wenn gegraben wurde, Alterthümer gefunden hatte". Auf ovalen Sockeln ſah man zwei junge Mädchen in halber Lebensgröße, leider ohne Köpfe, in einem ſehr dünnen leichten Gewand, halb liegend, die eine Hand auf den Boden ſtützend, die andere vorwärts geſtreckt, wie wenn ſie Würfel ausgeworfen hätten. Der Marmor war der feinſte pariſche, die Figuren von „hoher, ausnehmender Schönheit", vielleicht Werke der beſten Zeit. Da von den Würfeln keine

Spur zu ſehen war, wohl aber ein Bogen, ſo verfiel Winckelmanns Phantaſie auf die Idee zweier Amazonenkinder, die anfangen, ſich mit dem Bogen zu üben und jetzt nach der Uebung ausruhen und ſpielen. Später freilich erinnerte er ſich, daß ſie den Knöchelſpielerinnen des Cardinal Polignac (jetzt in Berlin) in Größe, Lage und Kleidung vollkommen ähnlich ſahen; auch zwei Kinder fielen ihm ein, die vor drei Jahren Lord Hope erſtanden hatte, wo das verſpielende betrübt neben dem gewinnenden ſtand, das voller Fröhlichkeit daſaß; er hatte Amor und Ganymed darin vermuthet (Apollon. Argon. 3, 117). — Daneben kam ein großer Leuchter zum Vorſchein, auf der dreieckigen Baſis waren Zeus und der junge Hercules in Relief; dieſen Marmorcandelaber kaufte der Prälat Zelada, ein neu aufſteigendes Geſtirn unter den römiſchen Sammlern. Die Mädchen, ſowie die Gruppe Amor und Pſyche (S. 26) erwarb der damals in Rom weilende General von Walmoden aus Hannover, der Sohn der bekannten Gräfin von Yarmouth. Er hatte ſchon viel Geld an alte Denkmäler gelegt, die ihm Abbacini und Cavaceppi ergänzten. Winckelmann meint, er werde der erſte ſein, welcher dergleichen in ſeinem Lande ſehen laſſe. Unter den vielen geſchnittenen Steinen, die er zuſammengeſucht, war auch der ſchöne Cameo mit dem Kopf des Caligula (S. 236). Walmoden rühmte Winckelmanns „Gefälligkeit gegen lernbegierige Freunde der Künſte des Alterthums".

Acht Monate währte der Beſuch des Prinzen, während deren Winckelmann täglich mit ihm ging und aß — eine lange Zeit, wo er denn doch endlich merkte, „daß es nicht angewandt ſei". Und als der Prinz von ſeinem Abſtecher nach Florenz zurückkam, wollte er nicht mehr mit ihm gehen und erſchien höchſtens noch zur Tafel. — Dieſer Prinz ſtarb früh, als öſtreichiſcher Feldmarſchall, unvermählt, ſeine Leiche wurde erſt vor einigen Jahren aus Ungarn nach dem Erbbegräbniß zu Mirow gebracht (nach Mittheilungen von Hermann Kindt in Neuſtrelitz).*)

§ 156.

Der Fürſt von Deſſau.

Keine unter den Begegnungen der letzten Jahre hat Winckelmann inniger beglückt, freudiger aufgeregt, als die am Schluß des Jahres 1765 mit dem Fürſten von Deſſau. Er war der erſte und einzige regierende Fürſt,

---

*) In der großherzoglichen Bibliothek in Neuſtrelitz befindet ſich noch das dem Prinzen geſchenkte Exemplar der „Deſcription", mit der Beiſchrift aus Heſiods Werken und Tagen (361 f.)

Κεν [ſtatt *Εἰ γάρ κεν καὶ σμικρὸν ἐπὶ σμικρῷ καταθείῃς* [ſtatt *καταθείο*]
Καὶ θαμὰ τοῦθ' ἕρδοις [*τάχα κεν μέγα καὶ τὸ γένοιτο*].

dem er nahe treten sollte. Schon ein Halbjahr hatte er ihn mit Spannung erwartet: „ich kann demselben, da er aus einer unvergleichlichen Schule kommt, Geschmack und Lust zutrauen". — „Indem ich dieß schreibe (28. December), kommt der würdige regierende Fürst von Anhalt Dessau, welcher gestern hier angelangt ist, in mein Zimmer. . . . Es war des Abends ziemlich spät, er kam, von einer einzigen Person begleitet, zu Fuß zu mir um unerkannt zu sein, allein mit einem Stabe in der Hand, und wartete in des Cardinals Vorkammer, bis ich mich von diesem losgemacht hatte. Ich bin von Dessau sagte er, und habe Ihres Beistandes nöthig, lieber Winckelmann. Hundertmal küßte ich ihm die Hände auf diese Worte, denn ich erkannte ihn aus dem Bilde seines Vaters".

Es war ein 25jähriger Mann von hoher kräftiger Gestalt, „scharfbezeichnenden Zügen, voll natürlicher durch eigenthümliche Güte gemilderter Lebhaftigkeit". Der Vater, dessen Gesichts sich Winckelmann erinnerte, war ein Sohn des alten Dessauers, Leopold Maximilian, einer von fünf Brüdern, die sämmtlich preußische Generale waren. Er eroberte Glogau, focht bei Mollwitz, überrumpelte Breslau und wurde auf der Wahlstatt von Czaslau Feldmarschall. Er war früher ein Genosse des Tabakscollegii gewesen, wo er als Nichtraucher, aus Wahrheitsliebe, keine Pfeife zum Schein in den Mund nehmen wollte, und wenn der König für den Tabak disputirte, so verfocht er die Prädestination gegen den alten Herrn.

Der Sohn Leopold Friedrich Franz (1740 † 1817) hatte einen Theil des siebenjährigen Krieges als Freiwilliger an der Seite des Onkel Moriz mitgemacht, aber nach der Schlacht bei Collin wegen Krankheit oder weil er an Friedrichs Glück verzweifelte, den Dienst verlassen, und nach der Volljährigkeitserklärung durch den Kaiser mit zwanzig Jahren die Regierung übernommen. Dieser Entschluß kam ihm und seinem Lande theuer zu stehen; das kleine Land wurde wie Feindesland behandelt und hatte bis auf eine Million Kriegssteuern zu zahlen. Der Fürst bezahlte sie selbst, wobei er seine ererbten Juwelen sammt dem Silberzeug verkaufte. Dann aber beschloß er ein Friedensfürst zu werden, und da die ihm vom Oheim Dietrich gegebene Erziehung — eben eine fürstliche Erziehung nach damaliger Schablone war, so unternahm er es, sich selbst zu seinem Beruf zu erziehen. Er gehörte zu den Fürsten, welche die Heilung der Wunden des Kriegs, die Hebung der Volksbildung und Milderung der rauhen Sitten durch Künste und Wissenschaften als ihre Mission betrachteten, und die sich zu dem vorhergegangenen Geschlecht nach dem Typus August des Starken etwa verhielten wie die Flavier und Antonine zu den Juliern. „Das Schöne mit dem Nützlichen" war sein Wahlspruch. Als Lehrer seines Lebens verehrte er Rousseau, Gellert und Lavater. Im Park zu Wörlitz befand sich eine

Pappelinsel, dem Genfer Bürger geweiht, „der den Witzling zum gesunden Verstand, den Wollüstling zum wahren Genuß, die irrende Kunst zur Einfalt der Natur, den Zweifler zum Trost der Offenbarung mit männlicher Beredsamkeit zurückwies". Unter Gellerts Büste stand: „Heil dir, du hast mein Leben, die Seele mir gerettet du".

Zu diesem Plan fürstlicher Selbsterziehung gehörte auch die große Reise, welche er unter dem Namen eines Grafen von Sandersleben machte. Begleiter waren sein jüngerer Bruder, Hans Jürgen, der Oberhofmeister von Behrenhorst, ein natürlicher Sohn des alten Dessauer, und der junge sächsische Baron Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf (1736 † 1800), sein „einziger Vertrauter, Rathgeber und Herzensfreund". Da die Reise der Absicht dienen sollte, „den Wohlstand des Landes durch bessere Cultur zu heben", so wandte man sich zuvörderst nach England, das vom volkswirthschaftlichen und gewerblichen Gesichtspunkt studirt wurde. Oefter nannte er es sein zweites Vaterland. Er schöpfte dort die Vorliebe für schöne Gartenkunst und für Gothik, welche er später in mancher kleinen Kirche seines Landes anbrachte, während auf Erdmannsdorf die eben erschienenen vielbesprochenen Prachtwerke über Palmyra und Athen einen solchen Eindruck machten, daß er seine bisherige behagliche Indolenz abschüttelte und die alte Baukunst zur Aufgabe seines Lebens erkor, das sich fortan zwischen Bereisung der vorhandenen Reste und einer Uebersetzung des Vitruv theilen sollte. Von der letzteren brachte er nur drei Bücher fertig, sie ging an seinen Freund A. Rode über.

Die zweite Reise ging nach Italien. Erdmannsdorf kannte es schon seit 1761, wenigstens bis Florenz. Er hatte Winckelmann einen schönen Dante mit nach Rom nehmen sollen, den ihm L. Usteri in Venedig übergeben; er hatte sich aber, wie jener erfuhr, „in Florenz dermaßen in Schulden gesetzt, daß er ausweichen müssen;" der Kammerherr von Werthern rettete das Buch unter den zurückgebliebenen Sachen. Damals war ihm, der gewohnt war, „sich gebieterisch von den Umständen leiten zu lassen und an diesem Gängelband so froh und ungezwungen einherzugehen, als wenn sein freier Wille ihn führte", „ein Jahr verflogen, schwelgend im Genuß der Wunder der Kunst, in der lieblichen italienischen Literatur und in den Vergnügungen der wollustreichen Hauptstadt Toscana's". Er gehörte zu denen welche für alles Schöne, Edle, Große in Natur und Kunst sich begeistern können; leicht sich hingebend und doch offen und freimüthig, ein treuer, fester, hülfreicher Mensch.

Der Herzog war der erste, welcher Rom ganz nach Winckelmanns Herzen sah, „ein Phönix der Prinzen", „das Muster der Prinzen und Menschen". Schon weil er die ewige Stadt acht Monate werth achtete. „Er reiset nach Art der alten Weisen... Dem ärmsten Maler, welcher nach Rom kommt,

kann derſelbe ein Beiſpiel ſein, jeden Augenblick zu nützen. Er ging in die geringſten mythologiſchen Kleinigkeiten hinein und erhob ſich bis zum Erhabenen der Kunſt... Er hat hier keinen Augenblick verloren zugebracht, ſo und nicht anders als wenn er den ſtrengſten Aufſeher über ſich gehabt hätte". Er und Erdmannsdorf ſchienen von den Ergebniſſen ihrer Studien einſt ihr Brot verdienen zu wollen. Ein ſolches Beiſpiel riß die Begleitung mit fort, — Hans Jürgen, „ein Bild der echten deutſchen Redlichkeit und des alten Schlags, ehe wir Baſtarde und Affen wurden", that daſſelbe; als dieſer ſpäter nach Paris ging, mußte er auf Winckelmanns Erinnerung feierlich verſprechen, „nicht auszuarten". Selbſt das Prinzchen „gewann durch ihn, ſein Aufenthalt wurde ihm angenehmer und nützlicher.... Ich bin ſtolz über die Ehre, die er mir erwieſen, und über unſere Nation, die einen ſo ſeltenen, weiſen Prinzen aufzuweiſen hat".

„Winckelmann kam (nach einer Schilderung Erdmannsdorfs) täglich um neun Uhr früh, den Fürſten zu begleiten. Er war nicht zu ermüden, auch erfreute er ſich einer viel beſſeren Geſundheit als in den erſten Jahren ſeines italieniſchen Aufenthalts. Manche Orte haben wir mit ihm durchſtreift und ſtets ſprach er von allem Beachtenswerthen mit derſelben Lebhaftigkeit. Wir dehnten unſere Ausflüge gewöhnlich bis drei oder vier Uhr Nachmittags aus; dann blieb er bei uns, oder wir ſpeiſten alle beim Prinzen von Mecklenburg. Sehr oft war das Tafelgeſpräch die Repetition der Lection vom Morgen. Wenn ich das Tagebuch durchblättere, das ich damals eilig hinwarf, ſo begegnen mir tauſend intereſſante Dinge aus ſeinem Munde. Der Fürſt, dem er innig ergeben war, hatte ihn ganz zutraulich gemacht (mis tout à fait à son aise), ſodaß er ſtets in der allerbeſten Laune war, wobei er uns durch ſeine munteren ſchlagfertigen Erwiderungen ebenſo erheiterte, wie er durch ſeine gelehrten Bemerkungen unterrichtete. Ganz glücklich, in unſerer Geſellſchaft ſein zu dürfen, wollte er bei allen Partien in die Umgegend mit ſein; in den albaniſchen Villen zu Caſtello, Nettuno, wo ſein Cardinal die Artigkeit hatte, den Fürſten zu logiren und mit allem möglichen zu verſehen, mußte er die Honneurs des Hauſes machen, und er kannte kein größeres Vergnügen, als ſich uns zu verbinden. Liebenswürdig war er durch Herzensgüte und einfache, natürliche Sinnesart. Voll Freimüthigkeit, ſobald er keinen Grund zum Mißtrauen zu haben glaubte, war er mit Freunden ohne Zurückhaltung; er hätte ſich aufgeopfert, ihnen zu dienen." Dabei war er ſich ſelbſt „Magd, Diener, Schreiber und Bote".

Dieſe Schilderung Erdmannsdorfs wird ergänzt durch die Heinrich Füßli's. „Er war von mittlerer Größe, ohne ſich beſonders durch eine wohlgeſtaltete Figur auszuzeichnen. Seine Geſichtsfarbe war bräunlich, die dunkeln Haare fingen 1756 an ſich etwas zu lichten. Er hatte eine niedrige Stirn,

eine etwas gebogene spitze Nase, und kleine, schwarze, tiefliegende Augen, die ihm auf den ersten Anblick etwas düsteres gaben; aber um seinen Mund, obgleich er etwas starke Lippen hatte, schwebte ein anmuthiger Zug. Wenn sein Gesicht durch ein anziehendes Gespräch oder durch frohe Laune belebt wurde, so war der Ausdruck desselben angenehm und harmonisch. Er hatte eine zwanglose aber edle Haltung, und eine rasche Bewegung. Er schnupfte Tabak und war dabei sehr reinlich in seiner Kleidung ohne sichtbare pedantische Aengstlichkeit. Das Deutsche sprach er in sächsischer Mundart, zog aber in Rom das Italienische vor, wenn er damit nicht Jemand in Verlegenheit setzte. Seine Stimme war laut, rein und deutlich; die Rede floß schnell von seinen Lippen, außer wenn er lehrte, erklärte oder beschrieb. Er gerieth leicht in Heftigkeit, und bei Gegenständen seiner Bewunderung in Pathos".

Winckelmann, der sich „einen römisch gewordenen Preußen" nannte, hatte sich manches von dem Benehmen und der Ausdrucksweise der höheren römischen Classen angeeignet. „Schwerlich, schreibt er seinem alten Schulfreunde (15. Mai 1764) wird ein Mensch eine von der alten Gestalt so verschiedene angenommen haben, als in mir, ohne Künstelei, nach und nach durch Umgang mit großen Leuten und vornehmen Personen geschehen ist".

In Rom erschien er in dem schwarzen Abatenanzug, auf der Villa „in gefärbten Kleidern mit Gold besetzt und mit einer schwarzen Binde", doch ohne Degen. Er bestellt sich Canevas zu Sommercamisolen aus der Schweiz, weil der römische, der von Augsburg komme, zu grob sei und selten weiß genug werde. Im Sommer trug er Strohhüte, die er wohl mit schwarzer Seide überziehen ließ, und eine Brille di prima vista, hinter den Ohren befestigt, zur Dämpfung des Lichts; seit 1760 konnte er ohne Brille nicht mehr lesen. —

Obwohl er, wie man auch aus seinen Leistungen schließen mußte, weit stärker studirte als in Deutschland, z. B. im Winter 1759 um vier Uhr aufsteht, obwohl er sich auch jetzt „keiner behutsamen Diät unterwerfen" wollte, so hatte sich seine Gesundheit doch in Italien befestigt. Schon 1757 bemerkte er, daß er zugenommen habe. Die Nachtschweiße waren verschwunden. Er schlief „wie ein kleiner Junge, tapfer und ohne aufzuwachen". „Der Wein ist mein Fehler". Aber „Zuviel trinken, welches manchmal geschieht, ist mir eine Arznei". Er klagt, daß er zuweilen zuviel esse, manchmal aber wünscht er auch etwas besser zu essen; „indessen ist die Freiheit, welche ich genieße, der Zucker, welchen ich über alles streue, auch über ein paar Stauden Salat, welche ich mir zuweilen des Abends mache", denn er stehe ungemein gut mit seinem Appetit. „Ich würde, schrieb er 1757, das schöne Land noch mit mehrer sinnlicher Wollust genießen, wenn mich meine Begierde zu lernen ruhen ließe". Aber zuweilen widmet er „eine Stunde, und wenn es ihm

kommt, auch einen Tag der Luſt und Freude". „Du mußt wiſſen, daß ich zuweilen artige Eſſen zu geben gelernt habe (15. Mai 1764). Für meine Erben habe ich nicht zu ſorgen, und da wir eine unendliche Ewigkeit werden ernſthaft ſein müſſen, ſo will ich in dieſem Leben nicht den Weiſen anfangen zu machen, und vielleicht kommt es daher, daß ich nicht ſcheine zu veraltern, wie die Leute mir wollen glauben machen". Er ließ ſich dann gern gehen, machte ſich „über ſeine Zufälle ſelbſt luſtig"; denn: „in meinem Leben ſind luſtige Streiche vorgegangen"; ſo ſehen wir ihn in Caſanova's Geſellſchaft erſcheinen im Familienkreiſe des Exgondoliers Momolo, des Scopatore ſantiſſimo, und bei Polenta, Schweinerippe und römiſchem Landwein kein Spielverderber ſein. Aber (erinnert er gelegentlich einer vermeintlichen Satire) „demohngeachtet iſt nichts Lächerliches in meinem Leben". Doch konnte er 1764 den Lagrima nicht mehr ſo trinken wie 1758, ſein Kopf war „zu ſchwach", — „das Gewebe meines Gehirns iſt nicht mehr wie es war; es iſt noch närriſch genug, aber es iſt auch etwas weiſer geworden". Im Jahr 1766 glaubte er „aus untrüglichen Kennzeichen den Eintritt ins Alter zu empfinden", doch mache ihm dieß keine unruhigen Nächte. . . . .

Winckelmann, der gelegentlich ein Stück mit der Unterſchrift „Ex Museo auctoris", z. B. für das Titelblatt der „Anmerkungen" ſtechen ließ, hatte in dem engen Raum, wo er „eingekerkert lebte", außer ſchönen Gypſen auch einige ganz hübſche Originalſtücke beiſammen, die faſt ſämmtlich Geſchenke des Cardinals waren. Die Perle war der Panskopf (S. 286 f.), der aber im Auguſt 1767 noch nicht aufgeſtellt war, weil er keine Handbreit Raum fand. Ferner der Kopf eines ſchönen jungen Helden mit zwei Löchern für Hörner, angeblich Hercules' Sohn Hyllus. Zwei Köpfe von grünlichem und ſchwarzem Baſalt glaubte er als „das höchſte Ziel der Kunſt in ſo ſtahlhartem Stein" anſehen zu dürfen, von ſo außerordentlicher Glätte, daß ſich keine Rinde angeſetzt hatte, und in den Haaren von faſt unnachahmlicher Kunſt." Die in den Monumenten bekannt gemachten Reliefs des Philoctet (120), des indiſchen Bacchus (57) und des Ajax mit der Caſſandra (141) gehörten ihm ebenfalls. Von kleinen Sachen begegnet uns eine etruskiſche Patera mit Epheuornamenten, eine große Silbermünze Antigonus I, deren Kopf er für Pan hielt, eine Glaspaſte mit Hercules und Jole, ein Agathonyx, Theſeus überfallen von Centauren, das Carneolfragment einer Victoria mit dem Namen des Solo, und eine Anzahl Terracotten, Moſaik- und Gemäldeſtücke; letztere ſchenkte er Mechel, aus deſſen Nachlaß ſie nach Berlin kamen. Im dortigen Antiquarium ſieht man eine umrahmte Gypstafel, in welche neun ſolche Fragmente eingelaſſen ſind und welche die Aufſchrift hat: Fragments de basreliefs, de stuc, de peinture, et de mosaïques antiques donnés par l'illustre Winckelmann à son ami Chr: de Mechel à Rome en 1766.

Der Fürſt ſchloß ſich ihm ganz auf, theilte ihm alle ſeine Gedanken, die Wünſche, Pläne und Entwürfe zur Verſchönerung ſeines Landes mit, und er, Freudenthränen vergießend und ſich Glück wünſchend, einem ſolchen Fürſten nahegekommen zu ſein, gab ſich ihm ganz und mit der unbefangenſten Offenheit hin. „Wir wurden, erzählte der Fürſt, ſo heiter und geſprächig, als wenn wir ſchon lange miteinander umgegangen wären". Sie blieben bis nach Mitternacht beiſammen; ſie wurden eins und ſchloſſen einen Freundſchaftsbund.

Der Fürſt war verlobt mit der Markgräfin Louiſe Henriette Wilhelmine von Brandenburg-Schwedt, der Tochter ſeiner Tante Leopoldine Marie, und da dieſe bei Friedrich in Gunſt ſtand, ſo hoffte man von nun an verſöhnlichere Geſinnungen. „Die ihm verlobte Schönheit, ſchreibt Winckelmann, welche ich aus ihrem Bilde kenne, kann ſich verſichert halten, einen Gemahl an ihm zu haben, ſowie ich ihn als Freund und Menſchen kenne. Ich habe vor Freude geweint, einen ſo edlen Zweig aus einem wilden Stamm, und einen Fürſten und patriotiſchen Deutſchen zur Ehre unſres Volks zu kennen. ... Ein Prinz der ein Kaiſer ſein ſollte, ſowie er ein Menſchenfreund iſt. ... Er iſt von Natur geſchaffen, ein würdiger Bürger und Freund zu ſein, und dieſen Endzweck der Natur erfüllt er und erhöht ihn durch ſeine Geburt, durch ſeine Geſtalt und durch ſeine einnehmende Herablaſſung. Er iſt nicht im Stande laſterhaft zu ſein. ... Kein edler Herz kann in einem ſterblichen Leibe wohnen, die Gottheit ſelbſt würde in ſeiner Geſtalt und Seele eingekleidet nichts verlieren; ja man könnte ſagen: von Gott ſelbſt gezeugt, aus Gott geboren, gottähnlich, denn alle menſchlichen Tugenden ſind im höchſten Grade in deſſen edler Seele vereinigt".

Mit Ankäufen ging es diesmal ſparſam; er ließ ſich malen; aber „als ſtrenger Wirth glaubt er, ſein eignes Vergnügen gereiche zu Nachtheil ſeines Landes". Die den Luſtſitz zu Wörlitz zierenden Statuen und Gemälde, Erinnerungen an Rom und Pompei, Kaiſerbüſten und Copien von Cavaceppi ſtammten von einer zweiten Römerfahrt (1770). Eine ſchöne Vaſe, eine Statuette des trunkenen Hercules, die Albani ſchenkte: das war alles. „Er ſagte: „In England kann man ein ordentlicher Menſch werden, in Frankreich geht man unter, in Italien ſind es Natur und Kunſt, das Alterthum in ſeinen herrlichen Gebilden und die Ruinen einer untergegangenen Welt, was den Geiſt erhebt und nährt, wenn auch das Herz leidet". —

Zu dieſem Kreiſe geſellte ſich ein Engländer, der für uns intereſſanter iſt als die ſämmtliche beſternte Geſellſchaft, ein Schriftſteller, deſſen Romane ihm mehr als irgend einem Anſpruch auf den damals vielbegehrten Namen des „Originalgenies" gaben. Der eine war ſchon in die Welt ausgegangen und man pflegte ihn mit Fragen darüber zu quälen, er verſicherte dem Fürſten,

daß er ihn ſelbſt nicht verſtünde. Zu dem anderen gab die Reiſe, auf der wir ihn hier treffen, die Inſpiration: es iſt Yorick. Als er den Triſtram Shandy vollendet, war er durch Blutſpeien dem Tode nahegekommen, die Aerzte ſchickten ihn nach Neapel. „Ich habe, ſchrieb er den 20. December 1763, mein Dintenfaß geleert und richte mein Antlitz — nicht nach Jeruſalem, ſondern nach den Alpen. Ich ſehe wohl, ich muß noch einmal vor dem Tod ausreißen, ſolange ich die Kraft habe; ich werde nach Neapel gehen und ſehen, ob die daſige Luft meine arme baufällige Hütte wieder in Stand ſetzt". Der Herzog hatte Sterne ſchon in England kennen gelernt, er kam mit ihm nach Rom; aus Florenz ſchrieb er den 18. December: „In fünf Tagen werde ich den Vatican betreten und allen Heiligen im Pantheon vorgeſtellt werden". Neapel that ihm ſo wohl, daß er bald „neuen Lebensſtoff in ſich fand", und „hoffte, zehn Jahre ſeinem Leben zugelegt zu haben". Bei den Kirchenfeſten brachte er die Geſellſchaft durch ſeine humoriſtiſche Indiscretion oft in nicht geringe Verlegenheit.

Am Neujahrstag kam die engliſche Colonie in Bewegung durch einen Todesfall, bei deſſen Kunde man ſich wunderte, daß er erſt jetzt eingetreten ſei. Der König von England, Jacob III, geboren im großen Jahr 1688, war geſtorben. Bei der Todtenfeier im Geſù las man über der Thür die Worte: Religionis ergo | ab avitis regnis exulare coactus | exul ipsa Religio | parentat. Eine Congregation von Cardinälen beſchloß, ſeinen Erſtgeborenen, den Prinzen Carl Eduard, nicht anzuerkennen. Nur zwei Cardinäle, Orſini und Guglielmi, außer den Geſandten von Frankreich und Malta, beſuchten ihn, als „Baron Douglas", nur Guglielmi nannte ihn „Maeſtà". Die Römer aber waren darüber empört, daß es ein Pabſt ſei, der dieſem Hauſe, dem tragiſchen Opfer der Religion, den letzten Stoß gebe; ſie riefen der Caroſſe des Grafen Douglas nach: Evviva il Rè d'Inghilterra! Vostra Maestà stia sicura che Dio può più del diavolo. Als der Prätendent pro rege Carolo III Meſſe leſen ließ, verbannte der Pabſt alle Directoren der Kirche. Die Jeſuiten riethen hierzu, weil ihre engliſchen Miſſionen damals guten Fortgang hatten. —

Um jene Zeit war unſer Freund, wie er ſelbſt ſagt, „der geplagteſte Menſch in Rom.... Der Prinz von Mellenburg will ohne mich nicht aus dem Hauſe gehen; ich muß zwei Stunden eſſen, da ich mit einer Viertelſtunde fertig werden könnte.... Alle (jener, Deſſau und der Franzoſe) wünſchen, daß ich um jeden den ganzen Tag wäre. Mein Herr und Freund will ſeinen Antheil an mich auch nicht fahren laſſen und alle Fremden (denen man wenigſtens einige Gefälligkeit erzeigen muß) kommen mit Briefen an mich, und auf ſoviel andere muß ich des Wohlſtands wegen antworten. Ich behalte ſehr wenig Zeit für meine eigne Arbeit übrig, welche gleichwohl alle

meine Zeit erfordert". Er machte damals auch die Bekanntschaft des toscanischen Gesandten Baron von S. Odile, bei dem er zuweilen aß.

Und doch, als diese achtmonatliche Gewohnheit abgebrochen werden sollte, wäre er am liebsten mit „seinem Fürsten" fortgezogen. „Hätte mich nicht der leidige Teufel geritten, ein italienischer Autor zu werden, ich wäre gewiß mit demselben aus Rom gegangen". Und da ein Besuch in allernächster Zeit in Aussicht genommen wurde, so fürchtete er, „seine Knochen zwischen Berlin und Dessau zu lassen".

Der Fürst schrieb an ihn wie an einen Freund, — von seinem Glück als Bräutigam, als Gatte. So am 8. August, zwei Wochen nach der Hochzeit: „Ich schließe diesen Brief in Gegenwart meiner Prinzessin. Sie ist schöner als alle alten Köpfe, und in ihrem Character, welcher stets das vorzüglichste ist, übersteigt sie das höchste Ideal. Ich kann mich hierbei des Ausdrucks bedienen, den Sie über die Kunst beim Apollo angebracht haben: wenn man was zu gut beschreibt, fürchtet man gemeiniglich es dem zu zeigen, der es beurtheilen soll; ich freue mich aber um so mehr, Sie einstens hier zu sehen, damit Sie an dem Glück, welches ich mit meiner Prinzessin genieße, Antheil nehmen können". — Diese Ehe galt gleichwohl nicht für glücklich, weil, bei aller Verehrung und zuvorkommenden Erfüllung der Wünsche, „die Charactere nicht zusammenpaßten". Die Wahrheit ist, daß sie nicht seine erste Liebe war. Er hatte vorher ein Verhältniß gehabt mit einem schönen, liebreichen, sanften, anspruchslosen bürgerlichen Mädchen. Er wollte die Regierung seinem Bruder abtreten und nach England gehen. Friedrich (den er viel mehr gefürchtet zu haben gestand als Napoleon) war dazwischen getreten.

Sein Begleiter Erdmannsdorf hatte die römischen Monate benutzt, sich von Clérisseau in die antike Baukunst einführen zu lassen. Wörlitz wurde nach seinem Plane gebaut (1769), der Fürst wäre im Stande gewesen, ein gothisches Schloß aufzuführen. „Er trat, sagt A. Rode, mit allen Künsten in Bund, diesen sumpfigen, unansehnlichen Ort, welcher bis dahin nur ein düsteres Jagdschloß hatte, zu einem Aufenthalte umzuschaffen, der über Deutschland hinaus mit Bewunderung genannt wurde". Carl August und Goethe kamen oft hierher zu Hoffesten und Jagden. „Er ist eine der schönsten Seelen die ich kenne, schrieb der letztere, so rein und lauter, man wird besser bei ihm". An Goethe fand der Herzog auszusetzen, daß er Kunst und Natur über die Menschheit setze, nur die sinnliche Seite am Menschen hervorhebe und um die sittlich-religiöse Bildung des Volks sich gar nicht bekümmere.

Als er den Tod Winckelmanns erfuhr, sagte er zu der Herzogin: „Louise, ich habe einen einzigen Freund verloren, und du einen Anbeter, der

nicht zu ersetzen ist"; und Erdmannsdorf die Hand reichend: „wir wissen was wir an ihm hatten". Von Niemand sprach er lieber, und wie ein dankbarer Schüler, „mit einer Art frommer Begeisterung".

Der Fürst Franz regierte 59 Jahre lang. Er war so glücklich, sein Land im Ruf der Aufklärung, des Glücks und Wohlstands vielen andern voran zu sehen. Aber er überlebte alle seine Brüder und Kinder, und es war ihm beschieden, am Abend seines Lebens eine viel furchtbarere Heimsuchung seines Ländchens durch die Kriegsgeißel zu erleben, als die, deren Anblick ihm einst seinen Lebensplan eingegeben hatte. Wieviel mal ist das anhaltsche Bataillon aufgerieben worden! Noch einmal verkaufte er sein Silbergeschirr, schloß Theater und Capelle. Seine feste Würde nöthigte dem Corsen Achtung ab, den er in Hofuniform und mit dem schwarzen Adlerorden empfing. — Noch im Sterbejahre, als er sich alt und lebensfatt nach Luisium zurückgezogen hatte, ließ er sich aus Winckelmanns Schriften vorlesen und erzählte von ihm.

§ 157.

Der Erbprinz von Braunschweig.

Kurz vor der Abreise des Friedensfürsten wurde ein wenige Jahre älterer deutscher Prinz in Rom angekündigt, der aber bereits „auf der Schaubühne der Geschichte eine glänzende Rolle gespielt hatte". Es war Carl Wilhelm Ferdinand (1735 † 1806), der Schwestersohn Friedrich II. Oft hatte man ihn im letzten Kriege im heißesten Kugelregen gesehen; ermahnt, als der künftige Regent sich zu schonen, hatte er geantwortet: Mein Vater hat noch mehr Söhne, die einst regieren können. Bei Hastenbeck hatte er mit dem Degen in der Hand eine Batterie wiedergenommen. Da gab ihm der Oheim das Zeugniß, er habe gezeigt, daß ihn die Natur zum Helden bestimmt:

O vous, jeune héros, dans un âge débile,
Comment avez-vous pu dans ce siècle stérile,
  En tout abâtardi,
Vous élever tout seul à côté des Turennes,
Des Weimars, des Condés, et des grands capitaines
  Par un vol si hardi . . . .
Ce héros, dont l'esprit unit dès sa jeunesse
Le solide au brillant, l'ardeur à la sagesse,
  Est de mon propre sang.

Er hatte Friedrichs große blaue Augen, seine musicalischen Neigungen, seine Sparsamkeit und seine Vorliebe für französische Bildung.

Auf der großen Tour, die er nach dem Frieden unternahm, feſſelte ihn in Italien beſonders die Muſik, in der er Virtuos war: in den Concerten zu Sansſouci ſpielte er die erſte Geige. Auch ein vollkommener Schauſpieler war er: auf dem Liebhabertheater des Prinzen Heinrich in Rheinsberg machte er die franzöſiſchen Comödianten eiferſüchtig. In Braunſchweig war eine italieniſche Oper, die ſich mit der Dresdener meſſen konnte. Er hatte ſeinen Muſiklehrer Petſch auf der Reiſe bei ſich und lud ſich Nardini nach Braunſchweig ein.

Die Reiſe ging über Paris und Turin. In Florenz hatte er „ſich zufrieden bezeigt, daß Winckelmann ihn führe". Er reiſte unter dem Namen eines Grafen von Blankenburg, aber mit dem Aufwand eines regierenden Fürſten: „der Glanz des Braunſchweiger Hofs, ſein Name, die Verwandtſchaft mit Friedrich II beſtimmte die ganze Form dieſer Reiſe: der Prinz empfing Huldigungen auf derſelben, die dem Empfang eines Königs glichen." Am meiſten gefiel er ſich in Paris, wo er vom Hof und der Crême des Adels fetirt wurde, der Held großer Jagdpartien und fêtes champêtres — er konnte ſich der Sprache der Galanterie bedienen, wie ein petit marquis. Als einſt bei einem ſocratiſchen Sympoſion in Helvetius' Salon Jemand ſeine Aehnlichkeit mit dem Prätendenten Stuart bemerkte, äußerte Marmontel: avec quelques traits de plus de cette ressemblance le prince Edouard auroit été roi d'Angleterre, über welches ſeine Compliment der Prinz erröthete.

Am 18. October 1766 traf er in Rom ein. Der Hof erwies ihm alle erſinnliche Aufmerkſamkeit, die einem proteſtantiſchen Fürſten bezeigt werden konnte, beſonders wegen ſeiner Beziehungen zu England. Im Vatican tractirte ihn der Majordomus, Monſignor Rezzonico, und überreichte ihm bei Beſichtigung der Moſaikfabrik eine muſiviſche Copie der Galathea Raphaels, eine Büſte Scipio's, und zehn Bände Piraneſi. Der Pabſt beſtimmte ihm zum Begleiter den Marcheſe Maſſimi, für den er ſich aber mit vielen Artigkeiten bedankte, und Winckelmann vorzog. Die römiſche Chronik erzählte von „grandioſen Converſazionen und altri signorili trattenimenti", die ihm zu Ehren der hohe Adel veranſtaltete. Der Cardinal Albani, als Plenipotenziario des Reichs gab ihm am 23. October in der Villa ein Diner, „das der Prinz bewunderte, aber noch mehr die Schätze der Villa". Seine ſchöne kraftvolle Geſtalt, die ſeinen franzöſiſchen Manieren, auf deren Correctheit er ſoviel Gewicht legte, die gründliche Kenntniß, die er zeigte, ſein Intereſſe an den römiſchen Sachen, die Zechinen, ſo er mit vollen Händen ausſtreute (generosità), eroberten ihm aller Herzen. Die Italiener glaubten in ihm eine eingewurzelte Abneigung gegen die Franzoſen zu leſen; aber ſchon Mirabeau (der ihn „keinen gewöhnlichen Menſchen" nennt) bemerkte ſeine

Fineſſe: er war ein Zögling des geiſtlichen Hofmanns Jeruſalem, der ſein ebenſo leidenſchaftliches wie zurückhaltendes Weſen einem Feuer verglich, das in einem feuerfeſten Gewölbe eingeſchloſſen ſei. —

„Kürzlich, ſchreibt Winckelmann am 4. November, habe ich ein paar Wochen beſtändig um den braunſchweigiſchen Achilles (auch Tydeus nennt er ihn), den Erbprinzen ſein müſſen. ... Es ſind ihm hier alle Ehrenbezeigungen widerfahren, die deſſen Ruf, Stand und perſönliche Eigenſchaften heiſchen". Er kam regelmäßig alle Morgen, erzählt Pockels, um mit ihm ſeine antiquariſche Wanderung zu machen. Dieſe Spaziergänge dauerten bis zum Nachmittag, und auch dann noch blieb er bei dem Prinzen, ſpeiſte täglich mit ihm, und das Geſpräch betraf faſt immer die ſchöne Kunſt. „Ich bin, fährt jener fort, ziemlich weit in der Bekanntſchaft mit demſelben gekommen, ſodaß, da er ſich merken laſſen, Luſt am Laufen zu haben, einer den anderen müde zu machen geſucht hat, und wir haben zuweilen vor Müdigkeit in einer Stunde nach einem langen Lauf nicht eſſen können". So eifrig war er, daß man ihn (wie der Cardinal an Kaunitz ſchreibt) kaum zu ſehen bekam; „vom Tagesgrauen bis zur Mahlzeit, und von da weiter zum Abend, ſtreift er mit ſehr wenig Gefolge umher, weil wenige von ſeiner zahlreichen Dienerſchaft gleichen Schritt mit ihm halten können. Er geht zu Fuß, ſieht alles im einzelnen an und iſt unermüdlich". Der Prinz war ein guter Beobachter, und empfand neue Eindrücke lebhaft, das gewöhnliche wie das auffallende regte eine Menge Gedanken in ihm auf.

Bisher war er mit ſolchem Aufwand gereiſt, daß die vom alten Herzog Carl ausgeſetzte große Summe nicht ausreichte. In allen großen Städten wurden Lohnlakeien in Menge gemiethet und mit der braunſchweigiſchen Livree bekleidet, dabei wurden ſehr reichliche Douceurs gegeben, und das meiſte in Zechinen bezahlt. So ging es in Rom natürlich nicht fort: ſobald er ſich als Prinz zeigte, ſah er ſich augenblicklich von gemeinen und vornehmen Bettlern umringt; Winckelmann rieth ihm, einen Civilanzug anzulegen; und in dieſem ließ er ſich damals malen, „in weißlichem Rock, mit ſchwarzer Soubiſe, rother Weſte und ſchwarzen Beinkleidern". —

Ungeachtet dieſes Eifers blieb ſeines Führers Stimmung gegen den Braunſchweiger ſtets kühl, vielleicht kühler als er verdiente. „Ich glaube, ſchreibt er Stoſch in einem Briefe, den er „keiner menſchlichen Seele" zu zeigen bittet, daß er mich leiden könne, und ich bin in deſſen Bekanntſchaft ſo weit gekommen, als es deſſen zurückhaltendes Weſen und deſſen zurückhaltender Sinn erlauben. ... Wir haben Reiſen zu Fuß von 7 bis 8 Stunden in einem Striche gemacht, wo nothwendig muß geredet werden, und wo ich mich nicht enthalten können, dieſem Herrn vielmals zu wiederholen, daß ich meinen Zuſtand mit dem ſeinigen nicht verwechſeln wolle. Unterdeſſen ſind

wir und vier Personen von Tivoli" (wo er unter Führung Monsignor Carrara's die Villa Hadrians drei Stunden lang mit dem Plan in der Hand betrachtet hatte) „zurückgefahren, ohne daß Jemand nur eine Silbe gesprochen hätte, und auf dem Heimwege war alles Ja und Nein. In Lustbarkeiten die ihm zu Ehren angestellt wurden, und wo alle Weiber von Stande eingeladen wurden, hat keine einzige einen guten Abend von ihm gehört. Das Herz ist gut, aber nicht empfindlich, und die Seele weiß nichts von Fröhlichkeit. Der Weg ihn aufzumuntern scheint der Widerspruch, welches mir beim Essen mehrmals gelungen ist; aber ich muß fürchten, mit meinem hitzigen Kopf zu weit zu gehen. So sind eure Helden! Gedankt sei unserem Geschick, daß weder Sie noch ich nöthig haben, ihnen zu dienen". Er reiste von Rom nach Neapel, aber keine Stadt gefiel ihm mehr als Venedig und Mailand. Nach seiner Rückkehr, schreibt jener weiter, „und um ihm den letzten und Gnadenstoß zu geben, und zu machen daß er in etlichen Tagen kein Wort spricht, wird er gezwungen sein, in einer feierlichen Versammlung sein Lob vorlesen und absingen zu hören".

Als er fortging, er war der letzte der Fürsten, war Winckelmann dieses Verkehrs herzlich müde. Er will seinen Zürchern Briefe Bogen lang schreiben, aber „nicht etwa Nachrichten von Unterredungen mit Prinzen, die nicht die Beschäftigung freier Menschen sein sollen"; „zehn Fürstenkinder, ruft er Mechel zu, mögen in ihr Nichts zurückgehen für einen einzigen würdigen freien Basler Bürger, Künstler und Freund"!

Carl Wilhelm Ferdinand war nicht der Mann, Vertraulichkeit, Freundschaft einzuflößen. Er verachtete die Menschen, wie sein Ohm, und sah im Glauben an ihre Redlichkeit mehr Gutmüthigkeit als Weltkenntniß; die Liebe eines Volks gegen einen Fürsten nannte er eine leere Grille; Fürsten könnten keine Freunde haben; die ihm nahegetreten waren (wie Behrenhorst) hielten ihn keiner Liebe fähig. Aber er verbarg seine eisige Kälte unter den ausgesuchtesten geselligen Formen, die an Affectation streiften; wer ihn nicht kannte, konnte seine tiefen Verbeugungen und Complimente für Spott halten. Goethe fand, daß er mit Präcision, ja Eleganz spreche, aber man merke seine Absicht, so zu sprechen, und das rechte Wort fehle ihm oft. Dabei theile er sich wenig mit: il a les meilleurs façons du monde, mais aussi ce ne sont que façons. Während er sich sonst von den noblen Passionen (Sport, Spiel, Saufen) in rühmlicher Weise frei hielt, opferte er destomehr der Liebe. Nachdem er vor der Reise seine Frau nach London geführt, um dort ihre Entbindung abzuwarten, brachte er nach der Geburt des Erbprinzen aus Rom die schöne Gräfin Branconi mit, die auch sein Vater noch bewunderte, Goethe „gar lieblich" fand, und deren Gunst Lavater in hohem und höchstem Grade genoß. Aber mit dieser und den folgenden Mätressen

verkehrte er auf dem Fuß der strengsten conventionellen Decenz. In seinem Naturell lag eine Mischung von Tapferkeit und Galanterie, wie beim Marschall von Sachsen oder bei Heinrich IV (Mirabeau nennt ihn einen wahren Alcibiades), aber ohne das Genialische in beiden, denn er war ein Pedant der Galanterie wie des Dienstes. Für alle die nicht von kindauf in diese Förmlichkeiten hineingewachsen waren, war der abgemessene Gang des Lebens an seinem Hof von tödtlichster Langweile. Goethe schildert, immer auf französisch, was er und sein Herzog ausstehen mußten unter den langen Sitzungen in der Oper, an Tafel, auf Bällen, wo man über Nichts Nichts sage, und der Geist allmählich verdumme.

Die Schule Roms und Winckelmanns ist dem Lande Braunschweig wenig zu gute gekommen. Da er sich es zur ersten Aufgabe gemacht hatte, die von seinem Vater dem Lande vermachte Schuldenlast von zwölf Millionen abzutragen (er übte sein Regentenamt nach strengen Pflichtbegriffen), so mußte er die äußerste Einschränkung üben. Er lernte, sich beharrlich in Braunschweig zu langweilen, und brachte seine Finanzen wirklich in Ordnung. Aber die prächtige Gallerie von Salzdahlen, eine Schöpfung Anton Ulrichs (1691) verfiel, die Bilder verschenkte er, „die Lustschlösser werden durch spärliches Ausflicken gleichsam nur hingehalten".

Winckelmann hat der Prinz stets ein gutes Andenken bewahrt. Er nahm ihm seine Offenheit wohl auf; denn Winckelmann pflegte bei solchen Gelegenheiten „den Fürstenkindern Wahrheiten zu sagen"; er hatte „diesem würdigen Prinzen oft wiederholt, daß nicht ich, sondern er unglücklich sein könne, — unglücklich, weil große Herren das höchste menschliche Gut, die Freundschaft, nicht schmecken können". Der Prinz schrieb ihm eigenhändig aus Venedig und verlangte die Fortsetzung des Briefwechsels. Er ließ sein Porträt in der Gallerie zu Salzdahlen aufstellen, und sein Tod machte einen tiefen Eindruck auf ihn. Noch im höchsten Alter erinnerte er sich dieser Reise bis auf Kleinigkeiten; er ließ sich gern Neues von Italien erzählen und gab Reisenden Anweisung, was sie in Italien und wie sie es zu sehn hätten. —

Wie er einst als Jüngling an der höchsten Glorie Preußens thätig theilgenommen, so war ihm beschieden, von dessen großem Fall persönlich am schrecklichsten betroffen zu werden, sein langes Leben ward durch einen Schluß der erschütterndsten Tragik gekrönt, als der unglückliche Feldherr nach der Schlacht bei Jena „mit den Scherben des Haupts" flüchtig herumirrte, und nicht einmal in seinem Lande ruhig sterben durfte.

§ 158.

Besuch der Frau Mengs.

Unter den vielen Gestalten, die wie die halberhabenen Figuren am Postament einer Statue, sich um die Hauptperson unserer Erzählung sammeln, befinden sich, zum Leidwesen des Chronisten, fast gar keine Frauen.... Wir merken, daß wir uns in der Nähe des Vatican befinden, in dem nur selten Personen dieses Geschlechts theils von ungewöhnlichen Reizen, theils von außerordentlichem Verstand sich behauptet haben. Das 18. Jahrhundert hat keine Rosa Vanozza und keine Olympia Pamphili.... Einmal aber geschah es doch, daß in die Nähe unseres Abate, fast bis in den Rayon seines Herzens eine Frau sich vordrängte. Die Geschichte ist nicht besonders erbaulich, sie könnte ohne Schaden ungeschehen geblieben sein; doch da sie einmal da ist, so muß sie erzählt, nicht aber gelesen werden, namentlich nicht von schönen Leserinnen, und noch weniger was sich daranhängt.

In jenem ersten Jahre, als Winckelmann das Mengsische Haus wie sein eigenes ansah, hatte die schöne, damals 25jährige Frau auch ihren Antheil an dieser Anziehungskraft der Casa des Pincio. Manche die in Rom gelebt haben, gedenken gern der theilnehmenden, wohlthuenden Sorge, welche Frauen des römischen Mittelstandes selbst für vorübergehende Gäste übrig haben. In der Beschränkung der Frau auf die Wirkungssphäre des Hauses, in der unbedingten Hingabe an Gatte und Kinder, merkt man dort noch Reste Jahrtausende alter italischer Tradition. Auch Mengs' Frau gehörte zu denen, die nach des Apostels Wort selig werden durch Kindergebären. Diese Heirath war eine rechte Künstlerheirath. Es war bei jenem zweiten Besuch in Rom, im Jahre 1748, er suchte ein Gesichtsmodell für eine Madonna, als ihm eines Tags ein wunderschönes armes Mädchen begegnete, bei dessen Anblick er rief: Ecco la Madonna che tanto cerco. Es war Margarita Guazzi, eine Gestalt ähnlich jenen, die Raphael bei seinen Madonnen und in den Nebengruppen des Heliodor und des Constantinzimmers als Muster dienten. Noch hatte sie nicht Modell gesessen; sie kam in Begleitung der Mutter; zwischen dem 18jährigen Mädchen und dem 20jährigen deutschen Maler wurde nicht früher von Liebe als von Hochzeit geflüstert. — Zwei Heroen der Malerei waren seine Namenspatrone gewesen, die Kinderstube eine Zeichenschule, der Eintritt in die Gemäldegallerie sein Eintritt in die Welt; Freiheit, Ehre, Theilnahme am Leben hatte er sich ermalt: so war auch das erste Frauenzimmer, das er kennen lernte, ein Modell, und dieß erste Modell ward seine erste und letzte Liebe, seine Frau (1749).

Bei der Abreise nach Florenz hatte Winckelmann versprochen, ihr ein-

mal zu schreiben. Ein Entwurf des ersten Briefs, des ersten wie er sagt, den er überhaupt an das schöne Geschlecht schreibt, in fehlerhaftem Italienisch, ist der einzige Rest dieser Correspondenz. Auch der Gegenstand des Briefs sind die toscanischen Schönen; die hübschen Mädchen von Siena und die Anmuth ihres sanften Dialects gefiel ihm weit besser als das gerühmte bel sangue der Florentinerinnen, ihre gorgia und ihr libertinaggio.

Frau Mengs war im Herbst 1761 mit Mann und Kindern nach Spanien gereist. Ende 1763 kam sie plötzlich, unangekündigt zurück. Veranlassung der Reise war die Herstellung ihrer in Madrid gefährdeten Gesundheit in der heimathlichen Luft. Er empfand als Zeichen der Freundschaft, daß der Gatte sie unter seine besondere Obhut gestellt, in vorkommenden Fällen seinem Beistand empfohlen hatte. In Dingen von Discretion diente er ihr, statt des gewöhnlichen Schreibers, als Geheimsecretär, denn bei all ihrem gusto delicato e raffinato konnte sie nicht schreiben. Die schöne (jetzt Petersburger) Camee mit Perseus und Andromeda, ein Präsent ihres Gatten, scheint ihn anfangs beinahe soviel zu beschäftigen, wie die Besitzerin: „der schönste Stein auf der Welt ... von so hoher Schönheit, daß ihm das schärfste Glas nichts nimmt, sondern die Figuren werden zu schönen Statuen ... er kostet aber tausend Zechinen, die der Maler bezahlet, weil er dem Könige von Spanien zu theuer war". Am 15. Mai steht er im Begriff, „mit einer schönen Frau, der Ehegenossin meines Mengs ... auf einige Zeit auf das Land zu gehen". Doch am 24. ist er schon wieder zurück, und einen Monat später (23. Juni) ist sie „völlig hergestellt". Aber einige Wochen darauf (13. Juli) „hat die Mengs von neuem einen Anstoß von Melancholie, welches mir meine beste Zeit verlieren macht; doch hoffe ich dieselbe in der letzten Hälfte des folgenden Monats zurück nach Spanien zu schicken". Sie reiste Mitte September wirklich mit ihren vier Töchtern ab und kam glücklich in Madrid an, „nachdem sie (fügt er spöttisch hinzu) ihm hier und auf der Reise Ehre gemacht, auch darin, daß sie ihn in der Verschwendung zu übertreffen sucht".

Wie wenig gleichgültig ihm aber ihr Kommen und Gehen war, geht daraus hervor, daß ihn nur der verheißene Besuch ihres Gatten „über die Abreise *seiner* Mengs getröstet habe". Die Folge des Besuchs war ein lebhafter Briefwechsel mit der Frau und eine engere Anziehung des Freundschaftsbandes mit dem Gatten: „die schöne Römerin" war „der gemeinschaftliche Knoten ihres Bandes". „Es begegnet sich (26. Juli 1763) von dieser Zeit an alle Posttage ein Brief mit dem ihrigen an mich, in welchem ihr geliebter Mann den Schluß schreibt.... Mit meinem Mengs ist die alte Freundschaft durch dessen Frau nicht allein wiederhergestellt, sondern scheint den höchsten Grad der Vertraulichkeit erreicht zu haben, sodaß er wünscht,

das liebste was er hat mit mir theilen zu können. . . . Die Zahl meiner Freunde ist nunmehr auf drei Personen eingeschränkt, auf Sie (Riedesel), auf Stosch und auf Mengs und dessen Frau, die ich beide als eins betrachte".

„Ueber jene Theilung des liebsten" verräth er uns später folgende seltsame Dinge. „Ich wurde damals zu allererst in das weibliche Geschlecht verliebt; und wie hätte ich einer so hohen Schönheit wie meine Freundin ist, und die mir allein auf meine Seele befohlen war, widerstehen können? . . . So schön sie ist, habe ich dieselbe vorher sehr gleichgültig angesehen, bis ihr Umgang, welcher durch den Freund selbst auf mich allein eingeschränkt war, Vertraulichkeit erweckte, die, den letzten Genuß ausgenommen, nicht grösser sein kann; sodaß wir außer Rom mehr als einmal auf eben dem Bette Mittagsruhe hielten." Dann erfährt man, daß Mengs auf die Nachricht von ihrer Unpäßlichkeit Vermuthungen über deren Ursache gehabt hatte und ihr „das höchste Zeugniß seiner Liebe" geben wollte, indem er dem Freunde „alle seine Rechte auf dieselbe abtrat, mit dem Verlangen, die Keuschheit dem Leben nachzusetzen". Ein Glück für alle drei war die „Tugend" des Freundes und die Genesung der Frau: von der Vollmacht, die wie Winckelmann selbst besorgt war, „ihn nothwendig zuweilen gereut haben müsse", wurde also nie Gebrauch gemacht. Das wunderliche an der Sache aber ist, daß der Gatte nach der Rückkehr Margarethens, und nachdem er die zärtlichen Briefe jenes an sie („wie an eine Liebste") gelesen, auf eine Erneuerung des seltsamen Vertrags für die Zukunft bestand. „Es hat die Freundin voraus gewisse Artikel, die eine hohe und vielleicht nicht bekannte und niemals geübte Freundschaft betreffen, unterschreiben müssen, und ich habe mich verpflichtet, nicht aus Rom zu gehen, was mir auch für Erbietungen gemacht werden. . . . Numehro will er, daß die Frau an mich wie an ihren Liebsten schreibe, und er selbst wünschte, daß er die geheimsten Wollüste mit mir theilen könne, worin die Frau selbst ihm ein heiliges Versprechen thun müssen; und dieß soll geschehen, wenn er zurück nach Rom gehen wird, welches man binnen zwei Jahren hofft". Aber kurz darauf wurde in Folge der Entdeckung des Gemäldebetrugs aller Briefwechsel aufgehoben; „dieser Argwohn auf Mengs ist die Ursache eines ewigen Bruchs".

Die Ausdrücke, in denen er von diesem Zustand spricht, fallen durch ihre Kälte, ja Fadheit auffallend ab gegen den Ton, in welchem er von männlichen Freunden zu reden pflegt. Das Herz hatte daran gewiß wenig Antheil. Es war eine Erregung der Einbildungskraft, aufgedrängt durch die Einsamkeit und Muße einer sommerlichen Villaggiatur. Es ist deshalb nicht wahrscheinlich, daß die Sehnsucht nach dieser Frau es war die ihn von der bald zu erzählenden Reise über die Alpen zurücktrieb. — Als jener Zustand abgelaufen war, hatte er ganz vergessen, daß er geliebt habe. „Da

viele Leidenſchaften ihre Stärke ſelbſt im Stillſchweigen ausdrücken, und es alſo auch vermuthlich in der Liebe, die ich nicht kenne, geſchehen kann, ſo ſchließe ich als ein Unerfahrner aus der Kürze auf die Stärke derſelben in euch" (9. Juli 1767). Sonſt wäre dieſe Geſchichte auch gar zu niederſchlagend. Bei ſeinem erſten und letzten Erlebniß in Frauenliebe hätte als Peitho nicht Aphrodite, oder Minerva, oder ſelbſt Mercur fungirt, ſondern — Aesculap. —

Es iſt in dieſer Geſchichte etwas abſtoßendes, das es aber auf dortigem Boden vielleicht weniger war. Der Italiener unterſcheidet ſich noch heute, wie in früheren Zeiten, vor dem celtiſchen Romanen durch Sinn für Ehe und Familie; aber ſeine Behandlung dieſes Verhältniſſes berührt uns noch fremder, als das galliſche Weſen: jene geiſtige Verklärung der Liebe, die das Mittelalter gebracht, iſt an ihm, wie die ganze Romantik, raſch und ohne tiefe Spuren vorübergegangen. Ueber das ſinnliche Bedürfniß und über den durch verſchiedene äußere Rückſichten beſtimmten Vertrag ging man dort ſelten hinaus. Auch darin verläugnete der Italiener ſeine Ahnherren nicht, daß er ſich unbedenklicher als andere jener Art von Sprache bediente, deren Gewohnheit neben anderem einen miſanthropiſchen Philoſopheu darauf brachte, „Schamloſigkeit" als Grundzug des italieniſchen Characters zu bezeichnen. So lieſt man noch in Winckelmanns Briefen von Scheidungsproceſſen in den höchſten geſellſchaftlichen Claſſen, die dieſſeits der Alpen ſchon ſeit mehreren Generationen die öffentliche Delicateſſe in Abgang gebracht hatte. Dieſe Proceſſe gehören mit zu dem noch immer tief mittelalterlichen Gepräge Roms. Im Jahre 1740 proceſſirte die einzige Tochter des reichen Doria in Genua, verheirathete Turſi, nach zwölfjähriger Ehe gegen ihren Gatten, gewann in einer Congregation von 21 Cardinälen mit 11 gegen 7 Stimmen den Proceß, und es ward reſcribirt: Consulendum Sanctissimo pro dispensatione matrimonii rati et non consummati. Der Sacriſtan der Kirche des Angelo Cuſtode, wo ſie die Meſſe zu hören pflegte, ließ die Feſtglocken läuten; die Tamboure zogen vor ihre Wohnung im Palaſt de Angelis, nach dem Haus ihrer Eltern u. ſ. w. Als ſie darauf ihre geiſtlichen Exercizien machte, fand ſich das Kloſter S. Egidio belagert von Werbern, die unternehmen wollten, im Hinblick auf ihre Mitgift, die grundhäßliche Jungfrau-Wittwe zu tröſten. So erzählt der Abate Valeſio in ſeinem römiſchen Tagebuch.

Auch eine der früheren Geliebten des Cardinal Albani, die berühmte Antiquarieſſa, Anna Grimaldi, geborene Gozzadini aus Bologna, war zur Zeit des Beſuchs des Churprinzen Sollicitantin eines ſolchen Proceſſes. Ein neckiſcher Unſtern wollte, daß jetzt, ein Vierteljahrhundert ſpäter, der erhabene Greis und erſte Cardinaldiacon mit dem lächerlichſten aller Eheſcheidungs-

proceſſe in Verbindung kam, der ſelbſt in Rom je erlebt worden iſt. Die ſchöne Vittoria, die erſte Tochter einer alten Geliebten, der Gräfin Checca Cheroffini, die auch im Mengſiſchen Parnaß einen Ehrenplatz bekommen hatte, drohte ſeit 1763 nicht mehr ſo ſchön zu bleiben. „Auch Vittoriuccia, meldet Winckelmann Riedeſel im April 1763, fängt an zu fallen . . . ihre Züge werden grob; die Backenknochen, welche bei ihr von Natur ſtark ſind, werden ſichtbarer, und es wird mit der Zeit nichts bleiben, als die Augen und der Mund". Da fand ſich noch zur rechten Zeit eine ſehr vortheilhafte Partie, eine Mesalliance freilich, Joſeph Lepri, Appaltatore generale della Camera pontificale. Er war „der artigſte, redlichſte Menſch", zwar ohne Geburt, aber er hatte ſich in Geſchäften ein Vermögen von einer Million hunderttauſend Scudi gemacht, und durch Anleihen bei verſchiedenen Gelegenheiten die päbſtliche Regierung verpflichtet. Später hören wir, daß der römiſche Adel den Parvenu nicht in ſeine Cirkel laſſen wollte, und der Pabſt ſich ins Mittel legen mußte, indem er die Gräfin ſich zum Fußkuß vorſtellen ließ und ihr einen Carneolroſenkranz mit Goldmünzen verehrte, was nur Standesperſonen zu Theil wird. Die Hochzeit wurde im Carneval 1764 gefeiert. Sechs Monate darauf reiſte Lepri plötzlich nach Venedig, Vittoria ging zu ihrer Mutter, und ein Proceß begann. Diesmal ging aber die Forderung der Scheidung vom Manne aus: die Frau gab die Klage zurück; doch man war überzeugt, daß ſie beidemale grundlos war, man argwöhnte, daß die Barona heimlich einen anderen liebte, nur ſeltſamer Weiſe einen Sänger, bei welchem der dort argliſtig herbeigeführte Schein offenkundige Thatſache, und ſogar canoniſches Ehehinderniß war. Dießmal wurde entſchieden, daß beide ein Ehepaar bleiben ſollten. — —

Winckelmann galt bei vielen für einen Weiberfeind. Daß er im 48. Jahre zum erſtenmale in das weibliche Geſchlecht verliebt geweſen, iſt gewiß ein merkwürdiges Factum, angethan, auf Weſen und Leben eines Menſchen, der es von ſich ſagt, ein eigenthümliches Licht zu werfen. „Ich bin, rechtfertigt er ſich ſelbſt gegen jenen Vorwurf den 18. Januar 1766, niemals ein Feind des anderen Geſchlechts geweſen, wie ich ausgeſchrieen werde; aber meine Lebensart hat mich von allem Umgang mit demſelben entfernt. Ich hätte mich verehlichen können, und vielleicht wäre es geſchehen, wenn ich mein Vaterland hätte wiederſehen können, wozu nunmehro alle Hoffnung verſchwunden iſt. Aber verehlicht würde ich niemals ſo weit gekommen ſein. Doch jetzt fällt mir es kaum ein, und dieſe Enthaltſamkeit macht, daß ich der vielen Arbeit und dem emſigen Fleiße gewachſen ſein kann".

Das lebhafte Freundſchaftsgefühl, das ihn oft ſo unendlich beglückte, wie nur Liebe vermag, war gewiß Urſache, daß ihm ſeine Einſamkeit in der Welt ſelten zum Bewußtſein kam. Die rührende Stelle in einem Brief an

Stoſch ſteht ziemlich allein: „in Ihnen habe ich zugleich den liebreichen Vater, den getreuen Bruder, und was ſonſt bis ans Herz geht (Ilias 6, 429 f.), da ich keine Anverwandten auf der Welt übrig habe, welches vielleicht ein einziges Exempel iſt" (2. April 1767). Obwohl ihm die Freundſchaft kein dauerndes, ruhiges Glück verſchaffte, denn die Freunde hatte er nur vorübergehend bei ſich, und ſein reizbarer Sinn machte dieß Gefühl oft mehr zur Leidens- als Freudenquelle. „Diejenigen, klagt er, die zur Freundſchaft geboren ſind und in derſelben die höchſte menſchliche Glückſeligkeit finden können, wie ſie es iſt, ſetzen ſich Phantaſien in Weg". Er bekennt, daß das Stillſchweigen ſeiner wenigen Freunde ihn gleich grundlos beſorgen mache, — „daß ein böſes Herz ihnen ich weiß nicht was wider mich einzugeben im Stande geweſen; denn Furcht iſt die Gefährtin der Liebe". Und wenn er die „geringſten Gefälligkeiten" aufs lebhafteſte empfand (15. Auguſt 1766), ſo konnte ihm doch auch bei der unbedeutendſten Vernachläſſigung der Vorſatz entſtehen, „in der Ueberzeugung daß Freundſchaft ein Wort ohne Begriff ſei, zu vergeſſen und vergeſſen zu werden".

Gewiß hatte jene Gleichgültigkeit gegen die Weiber nicht bloß ihren Grund in ſeinem Lebensgang, ſie hing zuſammen mit einer entſchiedenen, äſthetiſchen wie ſinnlichen Bevorzugung männlicher Schönheit vor der weiblichen. Seine Beſchreibungen antiker Kunſtwerke beziehen ſich ſämmtlich auf männliche Geſtalten. Nur männliche Schönheit vermag ihm den Enthuſiasmus des Schönen einzuflößen. In der Kunſtgeſchichte war er an dieſem Problem vorbeigegangen; in einem Brief deutet er an, auf wie breiter Begründung ſein Urtheil ruhe. „Der Beweis kann von den Thieren anheben, unter welchen ohne Widerſpruch das männliche ſchöner als das weibliche iſt; und in Abſicht auf uns hat die Erfahrung gelehrt, daß in jeder Stadt mehr ſchöne junge Leute als ſchöne Weiber ſind, und ich habe niemals ſo hohe Schönheiten in dem ſchwachen Geſchlecht, als in dem unſrigen geſehen. Was hat denn das Weib ſchönes, was wir nicht auch haben? Denn eine ſchöne Bruſt iſt von kurzer Dauer, und die Natur hat dieſes Theil nicht zur Schönheit, ſondern zur Erziehung der Kinder gemacht, und in dieſer Abſicht kann es nicht ſchön bleiben. Die Schönheit iſt ſogar Männern noch im Alter eigen, und man kann von vielen alten Männern ſagen, daß ſie ſchön ſind; aber Niemand hat eben dieſes von einer alten Frau geſagt. ... Hätte ich anders gedacht, wäre meine Abhandlung von der Schönheit nicht ausgefallen, wie ſie gerathen iſt".

Am ehelichen Glück ſeiner Freunde nahm er den lebhafteſten Antheil. Als ihm Berg von ſeinen Flitterwochen ſchreibt, verſichert er, „ich wäre im Stande, einige Tagereiſen zu machen, um Zeuge von allem zu ſein", und ebenſo, als ſein alter Berendis „glücklicher iſt, als er es verdient".

Man darf jedoch nicht glauben, daß Winckelmann ein Asceet gewesen sei. Schon seine vertrauten Beziehungen zu Stosch junior, Montagu, Casanova, Hancarville, Wilkes u. a. würden schließen lassen, daß er in diesem Punkte, wie man zu sagen pflegte, kein Pedant war. In den zwei letzten Dritteln seiner römischen Zeit eignet er sich ganz die romanische Leichtigkeit in Behandlung solcher Verhältnisse an. Er bekennt (3. October 1761), „zuweilen verliebt zu sein"; ja er unterhält den Cardinal von seinen „Amours". Es war alte Sitte, bei berühmten schönen Hetären Conversation zu machen. „Ich habe, schreibt er Schlabrendorf den 8. Juni 1766, der schönen Visciolетta (kleine wilde Kirsche), die ich öfters, aber in allen Züchten besuche, gesagt, daß einer meiner Freunde, da er aus Rom gegangen, nichts mehr bedauert, als eine so hohe Schönheit nicht mit Bequemlichkeit sehen zu können, oder vielleicht gar nicht gesehen zu haben". Sie begegnet uns auch in Casanova's Memoiren, der sie einem Cardinal abspenstig machte.

Man hat allerdings auch behauptet, die Ursachen jener Gleichgültigkeit gegen das andere Geschlecht hätten bei ihm tief in die Sinnlichkeit und ihre Irrthümer hinabgereicht, und er habe auch hierin an der griechischen, auch in neuerer Zeit gewissen Städten und gewissen Ständen zugeschriebenen Sitte oder Unsitte theilgenommen. Man beruft sich auf jene wunderlichen Offenherzigkeiten, wie daß er „sogar Jemand gefunden habe, mit dem er von Liebe rede, einen jungen schönen blonden Römer von sechszehn Jahren, einen halben Kopf größer als ich; aber ich kann ihn nur einmal die Woche sprechen: den Sonntag Abend speist er bei mir" (29. Januar 1758). Er hatte ein griechisches Profil. Oder wenn er im Jahre 1760 sucht, durch Stosch und die Ducheſſa Salviati seinen Perüquierjungen, „einen hübschen, sehr wohlgestalteten Menschen" in eine gute Kammerdienerstelle bei Msgr. Salviati, dem Bruder jener Dame, zu bringen, denn „ich würde denselben dadurch los und käme einen Schritt näher zur Weisheit, die ich als ein vierzigjähriger Mann muß anfangen zu suchen. . . . Ich weiß vor jetzt und zu meiner Ruhe keinen andern Weg. . . . Besser Herz und Gemächte kann der Monsignore schwerlich finden. Seine Sitten sind so rein, wie seine Hand ist und sein wird". Er schäme sich fast, Stosch dergleichen antragen zu müssen; doch intereſſirten sich in Rom Cardinäle und Damen in dergleichen Händel. Aber 1763 richtet er wieder „die Augen auf einen wohlgebildeten Knaben, welchen er gedenkt zu sich zu nehmen und zu erziehen, um sich in demselben eine Gesellschaft zu bilden" (12. October). Und im August 1766 will er in Castello „allein in einer schönen Gesellschaft eines Individui wohnen, — weil ich von Schönheit schreiben will, nach einer lebendigen Schönheit. Niemand kanzelt mich darüber ab, und Niemand fragt: was macht ihr? sondern ich thue, was mir einfällt, und ich suche soviel als möglich ist, meine

verlorene Jugend zurückzurufen". Die uns unverſtändliche Parteilichkeit für die weibiſchen Körperformen der Caſtraten (S. 173) gehört mit zu dieſem welſch-römiſchen Dunſtkreis. „Heute ſpeiſt ein wunderſchöner junger Caſtrate bei mir, welcher mit mir deine (Berendis) Geſundheit trinken ſoll" (28. September 1761). Der Enthuſiasmus für ſolche Sänger, die in Rom auch die Damenrollen ſpielten, z. B. „der ſchöne Venanzio" im Theater della Valle im Carneval 1764 (11. Januar), iſt bekannt, und dieſer Virtuoſencultus war nicht bloß ein Cultus der Stimme. Es werden uns Scenen aus den Boudoirs ſolcher Virtuoſen geſchildert, in welchen ſelbſt hohe Geiſtliche nicht fehlen, die an die antiken Gemälde der Hermaphroditentoiletten erinnern.

Doch zuviel hiervon! Es giebt Dinge die aufs tiefſte in Schickſale, Character und Denkweiſe der Menſchen eingreifen, und ſich doch der geſchichtlichen Ergründung entziehen. Sie aus Delicateſſe ganz übergehen kann man nicht, weil ihre Wirkungen zu ſehr in die lichten Regionen des geiſtigen und bewußten Lebens hinaufſteigen.

Fünftes Capitel.

Die Monumenti.

§ 159.

Die Anfänge der Monumenti.

Während der Fürstenbesuche hatte der vielbegehrte apostolische Antiquar jeden freien Tag, jede einsame Stunde an die letzten, zeitraubenden Mühen für ein großes Werk verwandt, das ihn nun schon seit fünf Jahren nach mehreren Richtungen hin aufs lebhafteste in Anspruch nahm. Die Keime dieses Werks fallen in die Zeit nach jener Arbeit, die ihn in die archäologische Hermeneutik hineingeworfen hatte, dem Stoschischen Catalog. Während der bewegten Jahre, in welche die zwei Reisen nach Neapel, die neue Bearbeitung der Kunstgeschichte, der bunte künstlerisch-antiquarische Verkehr um die Villa Albani fielen, war dies Werk das Ziel seiner Wünsche gewesen, für dessen gelehrte Ausstattung er von neuem eine Unzahl von Büchern durchgelesen, für dessen künstlerische Ausstattung er „keine Kosten gespart und kümmerlich gelebt hatte". Retardirende Ursachen verschiedener Art, besonders seit dem Beschluß, jedem Capitel ein Kupfer beizugeben, hatten den Termin des Erscheinens wiederholt hinausgerückt. Abhandlungen sind oft schneller geschrieben, als Platten gestochen. Jedesmal hatte sich dabei der Plan erweitert: um den neuen, eigenthümlichen Kern, die antiquarischen Inedita, erystallisirten sich nach und nach die Quintessenzen früherer Werke, der Gemmenbeschreibung, der Schönheitslehre, der Kunsthistorie, sodaß dieß Werk der Brennpunkt wurde, in dem alle seine Forschungen und Betrachtungen sich sammelten. Es wurde fertig in dem Jahr, wo er sein 50stes Lebensjahr vollendete, und er hatte die bestimmte Ahnung, daß dieß sein vollständigstes Wort an die Welt auch sein letztes sein werde, sein Abschied, nach dem er in sich selbst einkehren werde; schon Ende 1763 sendet er Stosch die Ankündigung dieser „seiner letzten Arbeit in dieser Welt".

Das Werk unterscheidet sich, besonders in seinem Kern, dadurch von allen bisherigen — und macht eine neue Epoche in seinem literarischen Leben —,

daß es in vollſtändigerem Sinn als irgend ein früheres die Frucht des italieniſchen Bodens war, auf dem ſein Verfaſſer ſich nun ganz acclimatiſirt hatte. Freilich war auch bei jenem andern der Stoff lediglich vom dortigen Lande geliefert worden, aber der Geiſt der Behandlung war von jenſeits der Alpen mitgebracht. Dieſes Werk dagegen war nicht bloß in welſcher Sprache geſchrieben; auch in Denkart, gelehrten Sitten, wiſſenſchaftlichem Geiſt war er ganz auf italieniſches Weſen eingegangen.

In der Geſchichte der Kunſt war des Autors eigenthümliche Begabung und Bildung, unterſtützt von der Gunſt der Umſtände zu voller Wirkung gekommen. Dort wo Arbeit und Erfolg ihm ſo reich erblüht waren und noch in Ausſicht ſtanden, hatte er ein Land gefunden, von dem er ſagen durfte:

hier iſt mein Reiſeziel, mein Ankerplatz,
die fernſte Seemark für mein ruhend Schiff!

Nach der Maxime, daß man ſeine Sphäre zu finden, und in ihr zu beharren ſuchen ſoll, nicht aber ſich verlocken laſſen in das was uns ſchwer wird, hätte er getroſt anderen überlaſſen können was ſie beſſer beſorgen konnten. So würde er es gemacht haben, wenn er ſeinem Trieb hätte folgen können. Aeußere Gründe zogen ihn in andere Bahnen; nachdem er mehrere ohne Erfolg zu gehen verſucht, führten ſie ihn endlich doch in eine neue breite Straße des Ruhms.

Es gab Theile der philologiſchen Wiſſenſchaft, für die Winckelmann weder Geſchick noch Geſchmack beſaß. Sein lateiniſcher Stil hatte ſich weder die goldne Zeit zum Muſter genommen, noch von Solöcismen u. a. Flecken reingehalten. Die römiſche Topographie ſchien ihm ein erſchöpftes Feld, eine Penelopearbeit. Um Inſchriften hatte er ſich wenig bekümmert*). In der Vergleichung von Handſchriften und Conjecturalcritik hatte er ſowenig Uebung wie Methode. Selbſt Münzen und Mythologie intereſſirten ihn wenig.

„Die Alterthümer der Orte, der Lagen, Gegenden und alten Ueberbleibſel der Gebäude" habe er abſichtlich bei Seite gelaſſen, „weil vieles ungewiß iſt, und weil das was man wiſſen und nicht wiſſen kann, von mehr als einem Scribenten hinlänglich gründlich abgehandelt worden"; da dieſe Kenntniß auch ohne alles Genie erlangt werden könne, ſo habe er nur ſoviel auf ſeinen Wege mitgenommen, als er ſelbſt finden und unterſuchen konnte.

Aber gerade ſolche Dinge, viel mehr als ſeine glorreiche Kunſtgeſchichte, waren es, durch die man in der literariſchen Republik Bürgerdiplome, Titel und Würden erwarb. Zwar in Deutſchland, wo eben menſchlichere Begriffe von wiſſenſchaftlichem Werth und academiſchen Monopolen aufkamen, ward

*) Je ne sais par quelle fatalité les inscriptions, qui sont les pièces les plus authentiques et les plus nécessaires pour l'histoire des monumens, se trouvent presque toujours plus degradées que le reste des édifices. W. an Cléricean.

ihm eine Anerkennung so unbedingt wie er nur wünschen konnte. In der italienischen Gelehrtenwelt dagegen waren historische Ideen, künstlerische Beurtheilung, Geist und Geschmack noch unbekannte Größen: nur mit entlegener Gelehrsamkeit, durch Herbeischaffung massenhaften Rohstoffs aus dunklen Schachten, durch schwierige Künste konnte man es zu Ehren bringen.

1. In Rom erwartete man schon in den ersten Jahren, daß Winckelmann sich mit etwas Griechischem zeige, um sein durch Zeugnisse eines oder zweier gelehrten Freunde beglaubigtes Ansehn zu besiegeln. So hörten wir von Projecten zur Herausgabe von Handschriften der Vaticana, z. B. des Libanius, „um den Großsprechern in Rom das Maul zu stopfen", und zugleich, um sich eine feste Stellung zu gründen, falls „sich die Umstände in Sachsen nicht änderten". Gewiß gab es keinen günstigeren Gegenstand, den Italienern zu imponiren, denn es fehlte an Gelehrten seiner Art, es stand in der griechischen Literatur dort schlechter, als man auswärts glaubte, ja „die critische Kenntniß der griechischen Sprache bestand nur allein in ihm". In dieser Richtung lag das Unternehmen von Glossaren zu griechischen Dichtern, wovon das angefangene zum Aeschylus noch vorhanden ist, ferner eine begonnene Abschrift aus dem palatinischen Codex der Anthologie. Aber er fand, daß er „damit unendlich viel Zeit verlieren" werde, er hatte andere Dinge zu thun. Als er fünf Jahre später den Posten an der Vaticana erhielt und von dem Register der Griechischen Codices die Rede war, hätte er freilich „hinter diese Geheimnisse" kommen können; noch einmal hofft er, „künftig auch mit etwas griechischem in der Welt zu erscheinen" (4. Juni 1763).

Offenbar weigerte sich sein Genius, ihm zu diesen Lorbeern behülflich zu sein. Da ging ihm plötzlich ein Licht auf (Sommer 1763), wie er sein Gelüste, auch etwas zu holländern, befriedigen könne, ohne vom Weg der Kunst abzugehen, ja gerade durch sie. Ohne große Mühe schien sich eine reichliche Ernte von Erklärungen und Verbesserungen der alten Griechen durch Denkmäler zu eröffnen, auf einem Wege, der vielleicht bestimmt war, das Collationiren der nachgerade erschöpften Codices abzulösen, dem einzigen Weg vielleicht, die Schriftsteller zu verstehn und neue Entdeckungen bezüglich der Gebräuche der Alten zu machen. Bald gab es „fast keinen alten Scribenten der nicht an verschiedenen Orten verbessert und in ein neues Licht gesetzt war durch Hülfe der alten Werke, welche ich liefere"; es seien einige hundert Stellen der Art. So eingenommen war er von diesen sehr problematischen Entdeckungen, daß er sie in der Vorrede als den zweiten und gewichtigeren Grund der Veröffentlichung seines Werks bezeichnete.

2. Mit den Münzen hatte er sich anfänglich gar nicht einlassen mögen, theils weil es schwer sei, noch jetzt neue Entdeckungen in denselben zu machen, theils weil er gesehen, daß Menschen ohne alle Wissenschaft eine große Kenntniß

in diesem Fach erlangten. Das von Venuti beschriebene Münzcabinet der Vaticana fand er „schlecht". Noch am 20. November 1757 rechnet er Münzen zu den Dingen, um die er sich nicht bekümmere, wie überhaupt um alles was „kein sonderliches Licht der Zeichnung giebt". Dieß änderte sich plötzlich, als ihm der Zufall den Nutzen der Münzen für die Kunstgeschichte aufschloß. In demselben Winter kaufte ein junger Maler von einem Bauer für etliche Bajocchi zwei sicilianische Münzen mit zwei Köpfen, „die wunderbar und göttlich schön sind". Bei dem Hierokopf war merkwürdig, das Augenlicht durch ein Loch, und den Stern durch eine erhabene Linie bezeichnet zu sehen. Von da an datiren seine Münzstudien. Archinto mußte „viel Anläufe ausstehn, ihm die Gelegenheit zu einigen eigensinnigen römischen Prinzen zu machen". Im Mai 1758 sitzt er ganze lange Tage über dem farnesischen Münzcabinet auf Capo di Monte. Er läßt nach griechischen und sicilischen Münzen bis auf Alexander, nach ägyptisch- oder syrisch-griechischen nach dessen Zeit suchen. Bald traute er sich zu, auch hier „Richter sein zu können", d. h. in griechischen Münzen, wo es auf Schönheit ankommt, „denn er trieb dieß Studium nur, insofern es zum Schönen der Kunst, zur Zeichnung und zum Stil der Zeiten, besonders dessen Chronologie gehörte". „Auch in diesem Studio wird man sich nicht in Kleinigkeiten verlieren, wenn die Alterthümer betrachtet werden als Werke von Menschen gemacht, die höher und männlicher dachten als wir". Ein eigentlicher Münzkenner ist er nie geworden. Wenn der gelehrte Theil dieser Disciplin aus Büchern zu erlernen sei, so bestehe doch das Meiste in praktischer Erfahrung, die sich nicht auf dem Papier entwerfen lasse, und darin schäme er sich nicht zu bekennen, daß er nicht allezeit richtig urtheilen könne; nun aber sei der Betrug nicht in griechischen Münzen, sondern in kaiserlichen. Er hielt z. B. die Gonzaga'sche Münze mit dem Kopf des Virgilius Maro und dem R EPO für alt. Doch fand er zuweilen (September 1759), „daß er in Münzen, die ihm zur Erklärung gebracht wurden, klüger sei als andere, die ihr Werk daraus machen wollten".

So beschloß er, auch diese bisher bloß als Hülfswissenschaft der Geschichte geltende Disciplin mit der Kunst in Verbindung zu setzen. Er kündigt eine Abhandlung über Münzen an, aus der Barthélemy etwas lernen werde. Im Juni arbeitet er an einer lateinischen „Erklärung von alten und niemals bekannt gewordenen griechischen Münzen", die übrigens alle in gedruckten Schriften untergebracht worden sind. Er ließ dergleichen zeichnen; Nachträge zu den stoschischen Gemmen, wo ihm „verschiedene merkwürdige Sachen entwischt waren", sollten sich anschließen. Diese Schrift sollte als Vorläufer der Kunstgeschichte dienen, „um in derselben an vielen Orten, wo ich gar zu gelehrt erscheinen müßte, mich kürzer zu fassen".

3. Dann waren es die Ernennungen zum Mitglied der Academien von

Cortona und London, die ihn auf eine gelehrte Abhandlung in einer andern als der deutschen Sprache denken ließen. Den Hetruriern glaubte er am willkommensten „schwere und theils unbekannte Punkte der Mythologie" zu bringen (zuerst den 27. März 1761). „Es kommt, schreibt er am 3. Juni, nur noch auf ein Werk an, mich öffentlich hier insbesondere zu zeigen, alsdann werde ich die allgemeine Achtung erlangen, die ich hoffe". Dieß mußte natürlich in italienischer Sprache geschehn; überhaupt werde er, wenn er länger in Rom lebe, für die Zukunft das Deutschschreiben, auch beim besten Willen, aufgeben müssen. Seine Sprache werde ihm fremd. Er sei, bekennt er Weiße (April 1761), nicht sehr regelfest. „Ich habe keine deutschen Schriften gelesen; gut zu reden habe ich eben so wenig Gelegenheit, und man wird mich mit meinem Plunder unter die Sprachverderber setzen". Sollte ich (ruft er den 3. März 1762) noch fünfzig Jahre leben, wollte ich nach meinem großen Werk kein anderes deutsches Werk in Italien anfangen. „Der Herr, heißt es in jenem Briefe weiter, dem ich diene, ist sehr empfindlich daß ich fortfahre, in meiner Muttersprache zu schreiben. Dum vivis Romae, sagt er, und er hat nicht Unrecht. Ich habe versprochen, mit der Kunstgeschichte aufzuhören".

Da nun die welschen Academien sich viel mit Bekanntmachung von Funden beschäftigten, so konnte er sich jener Pflicht in Rom in einer für ihn sehr bequemen Weise entledigen. Er erzählt Geßner (20. Juni 1761) von einer in einigen Monaten erscheinenden kleinen Schrift „Nachrichten von Entdeckungen der Alterthümer in Rom, die während des Aufenthalts des Verfassers gemacht worden, mit einigen Kupfern".

Auch die Abhandlung über die Schönheit eignete sich zu einer Dedication an Italiener. Er faßt den Gedanken (April 1763), eine Uebersetzung derselben dem Cardinal Rezzonico zuzuschreiben.

Für die Londoner Academie hätte er eine lateinische Abhandlung schreiben müssen. Er will (April 1761) in einer (schon entworfenen) lateinischen Schrift von der Kunst vor den Zeiten des Phidias, d. i. von den ältesten Zeiten der Griechen, der englischen Gesellschaft der Alterthümer seinen Dank abstatten. Vielleicht fällt sie zusammen mit der in Paris (1257) und in Savignano aufbewahrten Dissertation de ratione delineandi Graecorum artificum primi artium saeculi ex nummis antiquissimis dignoscenda. Auch die am letzteren Ort erhaltene critische Abhandlung Conjectanea in aliquot Graecorum auctores et monumenta war für diesen Zweck geschrieben.

§ 160.

Ausführung der Monumenti.

Indem alle diese Entwürfe zusammenflossen, sich um einen Mittelpunkt crystallisirten, entstand das zweite große Hauptwerk Winckelmanns, die Monumenti. Die Idee des illustrirten Münzwerks verband sich mit der einer Mittheilung neuer Funde. Jede Münze sollte zur Erklärung mit einem noch nicht bekannten Bassorilievo begleitet werden, eine vorläufige Dissertation über die Kenntniß des Stils vor Phidias vorangestellt werden.

Es war ein Werk in italienischer Sprache, bestimmt für Italiener, ein Tribut der Dankbarkeit gegen das Land, dem er einen großen Theil dessen, was er hier lehrte, schuldete, bestimmt, ihnen den Ertrag seines wissenschaftlichen Lebens, Neues und die Summe des Alten in einer für sie genießbaren Form darzubieten; ein Werk, entstanden unter den Augen seines Cardinals und mit dem Beistand gelehrter römischer Freunde. Auf sie war berechnet die Auswahl der „dunkelsten Mythologie", der schweren Punkte in den Gebräuchen und der alten Geschichte, der „seltenen Vorstellungen", solcher in denen „erudizione" steckte, mit Zurückstellung des bloß künstlerisch Werthvollen. Daher die Bevorzugung der Denkmälerelassen, welche der Hermeneutik mehr Räthsel aufgeben.

Dieser Plan gewann feste Gestalt gegen Ende des Jahres 1761. Am Vorabend seines 44. Geburtstags kündigt er den Entwurf eines italienischen Werks an, mit über hundert Kupfern, unter dem Titel „Erklärung schwerer Punkte in der Mythologie, den Gebräuchen und der alten Geschichte, alles aus unbekannten Denkmälern des Alterthums, welche hier zum erstenmale erscheinen werden". Am 1. Mai berichtet er, die Anlage zu der antiquarisch-mythologischen Schrift in welscher Sprache habe sich geändert und erweitert; jeder Artikel bekomme sein Kupfer: „folglich wird es ein kostbares Werk, in Absicht auf mich, werden". Die Hälfte war schon entworfen, aber der Plan erweiterte sich mit merkwürdiger Raschheit. Im Mai sind es 50 Kupfer, im December über hundert, im Juni 1763 wenigstens 150, Ende 1765 200. Das Erscheinen war erst auf den Herbst 1763 angesetzt, dann auf Ostern 1764; da kam eine Störung.

Diese fortwährenden und in der verschiedensten Beziehung vorgenommenen Erweiterungen geschahen nicht ohne den Antrieb des Beifalls, welcher den Entwürfen von maßgebender Seite zu Theil wurde. Er hatte den Geschmack der Italiener vollkommen getroffen. „Man sagt mir, daß niemand anders dergleichen zu machen im Stande sei". Der Cardinal, dem er die Abschnitte

nach und nach vorlas, erbot ſich im erſten Eifer, den Druck, excluſive der Kupfer, auf ſeine Koſten zu beſorgen (1. Mai 1762). Noch Jahre ſpäter war er dieſes „Zeitvertreibs" nicht müde geworden. „Mein Freund macht mit aller Strenge den Cenſor, doch bittet er bei jedesmaliger Erinnerung um Vergebung". Auch Contucci und dem 72jährigen Baldani wurde es vorgeleſen, als „einem großen Gelehrten, von ſeiner Einſicht und einem ſcharfen Richter, il quale cerca il pelo nell' uovo." Einmal, es war in Caſtello im Auguſt 1763, brach der kranke, alte Herr in die Worte aus: Seutite! gl' Inglesi vi metteranno una statua: cosa più bella, e insigne non è comparsa nell' antichità. Dann ſollten noch Bottari und Giacomelli für die letzte Feile (l'ultimo raffinamento) aufgeboten werden. Sogar der Pabſt fand großes Wohlgefallen an einem ihm vorgeleſenen Stück (S. Santità gradì infinitamente questa lettura). — Der Gedanke an dieß dem Leſepublicum vorausgehende hörende Publicum kann nicht ohne Einfluß auf die Haltung des Buchs geblieben ſein.

Sehr wichtig für die Ueberwältigung der erſten und größten Schwierigkeiten eines ſo gewaltigen Unternehmens war die Betheiligung eines Freundes und Malers mehr als drei Jahre lang. Zanetto Caſanova, von venezianiſchen Eltern zu London 1722 geboren († 1795), ein Bruder des Abenteurers, hatte in Dresden, wo ſchon der Vater im Dienſt des Hofs gearbeitet, unter Silveſtre und Dieterich ſeine Studien gemacht und war 1762 mit einer Penſion von 300 Thalern für drei Jahre, zu ſeiner Vervollkommnung unter Mengs' Leitung, nach Rom gegangen. Er galt dort für den beſten unter deſſen Schülern, ja für den beſten Zeichner in Rom, beſonders durch ſeine gründliche Kenntniß der Anatomie. Ueber ſeine Befähigung als ſchaffender Künſtler gab man ſich ſelbſt damals keinen Einbildungen hin, Hagedorn, der ihn nach Dresden berief, meint, ſeine Werke würden wohl nie in den erſten Gallerien geſucht werden; dagegen war er der Academie-Profeſſor wie er ſein ſoll. Auch Winckelmann, der ihn ſeinen Freund nennt, empfahl ihn für Dresden aufs wärmſte. „Ich ſtelle Ihnen nur zu überlegen vor, daß er der beſte Zeichner in Rom iſt, welches ſehr viel geſagt iſt; ein Mann der ſeine Wiſſenſchaft geometriſch verſteht, der das Geheimſte der Kunſt durchgeſchaut hat, und den ſein großes Talent zu allem was er will geſchickt macht... Ein einziger Caſanova kann mehr Nutzen ſchaffen, als alle die armen Ritter, welche durch Heinecken nach Dresden gezogen und unverdient unterhalten worden ſind". Er empfahl ihn (z. B. Heinrich Füßli) als Führer in Gallerien, „um ihm nach deſſen großer Kenntniß das Verſtändniß der Gemälde zu öffnen". Er hatte eine Copie der Transfiguration im Auftrag Lord Baltimore's geliefert, die zum Geſchenk für den König beſtimmt war und neben den Cartons zu Hamptoncourt aufgeſtellt wurde. Im Jahre 1763

zeichnete er Winckelmanns Profil, im September wollten ſie zuſammen nach Urbino reiſen.

Caſanova war für die Zeichnung der Monumente gewonnen worden, und ſchoß einen Theil der Koſten des Stichs vor, auch in den Gewinn wollten ſie ſich theilen. „Die Zeichnungen, ſchreibt Winckelmann den 12. October 1763, ſind alle von Caſanova, folglich können dieſelben nicht anders als gut werden". Als er den Ruf an die Dresdener Academie erhielt, hatte er, „der mit aller Bequemlichkeit zu arbeiten liebte", etwa die Hälfte fertig. Er reiſte im September 1764 mit ſeiner hochſchwangern Frau (der leichtfertigen Tochter Rolands, des franzöſiſchen Gaſtwirths am ſpaniſchen Platz) ab, ohne ſich bei dem Freunde ſehn zu laſſen. „Er hat aber, wie ich höre, Verfügung gemacht, daß was er nicht zeichnen könne oder wolle, von anderen gemacht und ihm geſchickt werde".

Räthſelhaft und wohl nur aus jener von Machiavell geſchilderten uneigennützigen Luſt an Betrug (Si soave è l'inganno ec. Mandragola III) erklärlich iſt, daß Caſanova, während er ſeinem gelehrten Freund ſo wichtige und koſtſpielige Dienſte leiſtete, die doch ein Intereſſe an dem Unternehmen vorausſetzten, zu gleicher Zeit ihn durch jene angeblichen antiken Gemälde lächerlich zu machen ſuchte (S. 213). Und ſelbſt unter ſeinen Beiträgen zu den Monumenti mußte Winckelmann „viele Sachen ausmerzen, Betrügereien, die der Schelm mir aufgehängt hatte, vertilgen". Wie vieles wurde ihm nun verdächtig. Die Zeichnungen ſchienen überhaupt fatti come Dio vuole. Einige Stücke von geringer Erheblichkeit wurden ausgeworfen; viele Platten von neuem gezeichnet und geſtochen. Natürlich wurde „der zum Schelm gewordene oder vielmehr dazu geborene Caſanova" nun von dem Werke ausgeſchloſſen. Dieß war ein harter Stoß für das Unternehmen. Er war nun ohne Zeichner. Die Koſten lagen auf ihm allein.

Unter dieſen Umſtänden erfüllte es ihn mit einer Art Schadenfreude, als ſich bald nach Caſanova's Abgang eine ſehr ärgerliche Anklage gegen den bisher ganz unbeſcholtenen Maler erhob. Er hatte von Bologna aus einen Wechſel, eine Schuldverſchreibung ausgeſtellt von Beliſar Amidei über 3850 Scudi, nach Rom geſandt. Beliſar proteſtirte den Wechſel und verklagte Caſanova bei dem Senator wegen Fälſchung. Eine öffentliche Vorladung vom 15. December 1766, bei Vermeidung entehrender Strafe, ſich an locum curiae notum zu begeben, zu einer Zeit als Caſanova ſchon zwei Jahre im Dienſt des churſächſiſchen Hofs ſtand, konnte nur die Abſicht haben, wie der churſächſiſche Miniſter ſchreibt, d'assurer le déshonneur de Casanova; denn dieſer erfuhr davon erſt Monate ſpäter und gerüchtweiſe. Winckelmann ſpricht außerdem von mehreren Diebſtählen. „Dieſe ſchönen Thaten haben ſich nach ſeiner Abreiſe nach Dresden entdeckt, wo er enge Friſt genießt, bis

der Proceß von hier wird dorthin übermacht werden". Er wurde am 16. Mai wirklich verdammt. Das Urtheil in 10 Jahre Galeren wurde in einer gedruckten Ankündigung an den vornehmſten Plätzen Roms angeſchlagen. Eine Aufklärung dieſer Sache habe ich nicht finden können; der Miniſter Bianconi legte beim Senator Proteſt gegen das Verfahren ein, da der alleinige Richter Caſanova's der Churfürſt ſei, er fordert die Caſſation des Urtheils; aber der Staatsſecretär wollte ſich auf nichts einlaſſen. Wie Boden an Lippert ſchreibt, pflegte Caſanova in Dresden Winckelmann in der ſchlimmſten Weiſe zu ſchildern.

Dieſer Zwiſchenfall kam ſchließlich dem Werke zu Statten; ihm verdanken wir die Monumenti in ihrer jetzigen Geſtalt. Ein in allen Beziehungen ſo trefflich in Gang gekommenes Unternehmen kann ein äußerer Stoß nicht ſcheitern machen; vielmehr wird die Gegenwirkung gegen die Hemmung den Eifer verdoppeln. Mengs trug ihm ſeine Hülfe an; aber obwohl er einmal allen Muth verloren hatte, — „hätte ich es lieber ins Feuer geworfen, als zu jenem Zuflucht zu nehmen". Er glaubte, daß Mengs mit Caſanova ſich zu jenem Betrug vereinigt habe; wenigſtens der Ganymed war ja Mengs' Werk. Winckelmann ſah ſich nun auf eigene Füße geſtellt: „ich muß ſehen, wie ich es mit eigenen Kräften beſtreiten mag". Bald ſchreibt er: „Ich und das Werk verliert nichts dadurch, ſondern es gewinnt und wächſt ... alle Tage an Kupfern und an Gelehrſamkeit". Statt es zu kürzen, wenigſtens im artiſtiſchen Theil, ſieht man ihn gleich am Anfang des neuen Jahres beſchäftigt, „neue Denkmäler zu ſuchen und zeichnen zu laſſen". Im Anfang des Sommers arbeiten drei, ſpäter vier Kupferſtecher und zwei Buchdruckpreſſen; Ende Auguſt konnte zum Abdruck der erſten Platte geſchritten worden, als der Ruf nach Berlin eine Suspenſion veranlaßte. Die Platten, die er hätte mit über die Alpen ſchleppen müſſen, machten faſt drei Centner. Seit dem September arbeiteten zwei Kupferpreſſen, zunächſt wurden nur 400 Exemplare abgezogen. Die Zahl der Tafeln ſtieg endlich auf 216.

Aber auch in den Erklärungen ging es nun etwas umſtändlicher. Das Leſen der alten Scribenten begann „zum zweiten oder dritten male", um ſich nichts entgehen zu laſſen; und er verwunderte ſich ſelbſt über die verborgene Gelehrſamkeit in dieſer Arbeit. Der Text ſollte im Herbſt druckfertig ſein: im Juni war beſchloſſen worden, zwei Folianten daraus zu machen. In der typographiſchen Ausſtattung konnte er ſich zum erſtenmale ganz ſeiner Liebe zur Pracht überlaſſen: Folio, verſchwenderiſcher Rand, Schriften ähnlich denen der ſchönen Basler Frobenſchen Drucke. Er meint, das Papier (für die beabſichtigte Auflage von 1000, die auf 630 herabgeſetzt wird) betrage allein 1000 Scudi. Der Preis wurde auf vier Ducaten oder

Zechinen gesetzt, die im März 1766 auf 5 bis 6, und in der letzten Stunde, im Januar 1767, auf 8 erhöht wurden.

Zum erstenmale am 25. Juli 1766 wird die Absicht ausgesprochen, den Monumenten eine neue bündige Bearbeitung der Kunstgeschichte vorauszuschicken, unter dem Titel Il trattato preliminare del disegno e della bellezza. Ein neues Hemmniß erhob sich in der Sprache. Das Italienische erwies sich als so mangelhaft, daß die zwölf ersten Bogen umgedruckt werden mußten, ein Verlust von über hundert Scudi; Baldani hatte bei seiner Revision wahrscheinlich zuviel auf den Inhalt geachtet. Nun wurde ein „sprachverständiger Florentiner, ein sehr guter Bekannter noch aus Dresden her" für zwei Zechinen wöchentlich engagirt, den Text in Absicht der Sprache durchzusehen, von neuem abzuschreiben und die Correctur zu besorgen; mit ihm arbeitete der Verfasser unter Seufzen täglich einige Stunden, „alles bis aufs Härchen durchzusehen".

Die Schweizer wünschten sein Bildniß gegenüber dem Titel zu sehen, aber dieß wurde abgelehnt: „Mein Bildniß kann mein Werk nicht zieren; es würde mir billig als eine thörichte Eitelkeit ausgelegt werden, da ich selbst der Verleger bin".

Der Ausgang wurde endlich auf Ende Januar 1767 bestimmt; aber der prachtvolle Stich des Antinous, dessen Zeichnung allein sechs Zechinen kostete, brachte noch eine letzte Verzögerung — bis zum April. In diesem italienischen Wonnemonat sah er das Schmerzenskind denn endlich vor seinen Augen, und erstaunte selbst, „daß er ein so großes und weitläufiges Werk auf seine Kosten ohne Subscribenten habe zu Stande bringen können". Freitag nach Ostern wurde es Seiner Heiligkeit überreicht.

Wer eine Ahnung hat von den Schwierigkeiten, dem Zeitaufwand und den Kosten eines solchen literarisch-artistischen Unternehmens im größten Maßstab, wird immer wieder mit Goethe staunen, daß er „als ein armer Privatmann leistete, was einem wohlgegründeten Verleger, was academischen Kräften Ehre machen würde".

Auch hier sieht man wieder an einem merkwürdigen Beispiel, wie die in allen civilisirten Ländern längst bestehende Theilung der Arbeit in Rom ignorirt werden konnte. Daß der Autor zugleich sein Verleger sein muß, ist dort etwas ganz gewöhnliches. Aber im außerordentlichsten Maßstab sieht man hier einen einzigen Mann leisten, was sonst nur das Zusammenwirken gelehrter Gesellschaften, des Staats, des Handels mit der Forschung des Einzelnen zu Stande bringt.

Nicht ohne Pein kann man freilich die Mühen und Aengste, die Verluste an Zeit für viel edlere Dinge mit ansehen, die der Autor über sich nehmen muß. Jahrelang wird das Buch fast in jedem Brief erwähnt, aber

nur, um von solchen Sorgen zu erzählen, die jedem Autor abgenommen werden sollten. Selbst die Schriftstellerarbeit hatte er sich durch die Uebersetzung ins Italienische verdoppelt. Der bloße gelehrte Stoff, die Forschung würde für ein Lebenswerk reichen: in wie wenigen Jahren wurde er zusammengebracht! Aber ebensoviel Arbeit anderer Art muß die vollendete Rundung des Vortrags, die Präcision und Klarheit des Ausdrucks in der fremden Sprache gekostet haben. Denn der Fremdling hatte alle einheimischen Schriftsteller in dieser Materie weit hinter sich gelassen.

Aber ebensosehr wie seine Arbeitskraft und sein Geschick muß man auch die Gunst der Umstände anerkennen, die nie vorher und nachher bei einem ähnlichen Werk in solcher Weise zusammengewirkt haben. Die seit langer Zeit aufgehäuften Inedita, die falschen Begriffe, welche die Auslegung bisher irregeführt hatten, die günstige Stellung bei dem Cardinal und als päbstlicher Antiquar, das Interesse so zahlreicher in allen Ländern Europas zerstreuter Freunde — alles kam ihm entgegen. Der Selbstverlag hatte das Gute, daß er ganz frei waltete, mit keinem bedenklichen Verleger (und welcher hätte hier die Geduld behalten) über seinen fortwährend sich ändernden, wachsenden Plan zu verhandeln brauchte.

Heute würde ein Mann von gleichem Talent und Kenntnissen, in ähnlicher Stellung, und mit viel größeren Mitteln dort kein solches Resultat erzielen können.

Was den Selbstverlag betraf, so hatte ihn der kluge Franke gleich anfangs gewarnt. Man befürchtete einen holländischen Nachdruck; der Cardinal bemühte sich durch seine Freunde in Holland und Frankreich um ein Privileg gegen eine französische Uebersetzung. Von keinem deutschen Buchhändler hatte er Commission, „er wolle nicht durch dieser Krämer Hände gehen". Aber jenes Bedürfniß, jede aufblitzende Idee eines Buchs oder einer Aenderung in dessen Plan am nächsten Posttag in alle Länder, wohin er Briefe schrieb, auszuposaunen, erwies sich hier, wie Offenheit meist, als politisch. Die Freunde fingen an, sich so für das Buch zu interessiren, daß er bald fast in jedem Lande einen hatte, der den Vertrieb bereit war in die Hand zu nehmen. Die Anziehungskraft des Gegenstandes, die durch das eben ausgegangene historische Werk hochgesteigerte Meinung von der Leistungsfähigkeit des Verfassers, die Theilnahme für seine bescheidenen Umstände, machte seine an sich schwer abzuweisenden Bitten unwiderstehlich. Viele steuerten zu den Kosten des Druckes bei. La Rochefoucauld ließ bei seiner Abreise ein Geschenk von hundert Scudi zurück. Stosch sandte im Juli 1766 auf seine Bitte hundert Zechinen, die bereits im Mai zurückgezahlt werden konnten. Der „würdige" Hollis ließ durch Jenkins um ein Exemplar bitten, mit dem Befehl sofort

zehn Guineen auszuzahlen. Die deutschen Fürsten kamen in einem sehr gelegenen Moment.

Schon im November 1763 sandte er gedruckte Anzeigen in die Schweiz und bat, Liebhaberlisten zu sammeln. Im Juni 1763 läßt er durch Barthélemy in Paris Nachricht von dem Werk geben; dieser und Desmarest übernahmen die Besorgung für Frankreich. Die Züricher nahmen 11, Mechel bestellte 14 Exemplare, im ganzen sandte er 40 in die Schweiz, die er selbst mit der größten Sorgfalt packte. Hamilton, der seine Dienste zum Vertrieb des Werks in England antrug, und es in seinem eben erscheinenden Vasenwerk herausstreichen ließ, meinte, er müsse wenigstens 300 Exemplare auf England rechnen und den Preis auf vier Guineen setzen. In England war die italienische Sprache bekannt. Er wolle an Adam schreiben, daß er beim Empfang jener Exemplare 1200 Guineen mit einemmale auszahle (was aber Winckelmann auch von einem Freunde nicht verlangen zu dürfen glaubte); am besten sei es, er gehe selbst nach England, um mit einem male ein Capital zu machen. In Berlin sollte erst Schlabrendorf „den Russiano machen", Stosch that es für Preußen und für Sachsen, wo der Verfasser „wichtige Ursachen hatte, keine Niederlage zu machen". Als sich in Berlin Schwierigkeiten wegen des Vertriebs herausstellten, bot er Nicolai auf neun Exemplare ein Freiexemplar an (auf 40 war gerechnet), aber durch Stosch' „unendliche Bemühungen und nimmer zu verdankende Gefälligkeit" wurde alles gut. Die Kiste welche die Exemplare für den König mit einem kurzen deutschen Schreiben, für den Prinzen Heinrich „welcher es verlangt hat" und Stosch enthielt, sandte er franco bis Ancona, von wo sie Monatelang über Venedig und Augsburg reiste. Stosch überreichte dem König das Werk „und alles was ich geschmiert habe", in rothen Corduan gebunden. Friedrich hatte weitläufig mit dem Herzog von Anhalt über ihn gesprochen. Auf dem Landhause des Prinzen Ferdinand bei Berlin, wo Stosch im Sommer 1767 zu Gast ist, war viel von dem Werk die Rede gewesen, Herr von Bielefeld wollte für den Vertrieb in Deutschland sorgen. In Copenhagen bestellte Wiedewelt 14 Exemplare, Moltke sechs. Münchhausen in Hannover erbat drei, v. Berg in Livland nahm „großen und großmüthigen Antheil". Aus Brüssel verlangte Graf Cobenzel das Werk durch die Post. Sogar nach Constantinopel wurden einige abgefertigt.

Er glaubte, alles mögliche thun zu müssen, den größten Vortheil das erste Jahr zu machen. Er hegte große Erwartungen, „er habe ein Capital von 10,000 Scudi gemacht"; für den Abgang sei ihm nicht bange; dieß Buch müsse sich für alle Gelehrten nothwendig machen: wer die gelehrten Alterthümer und die zur Kunst gehören, lernen wolle, habe weiter kein Buch vonnöthen. „Der Gewinnst dieser schweren Arbeit soll das Capital auf mein

Alter sein, welches ich gottlob noch nicht empfinde". Er hofft nun sein Leben in Rom beschließen zu können, es möge ihm absterben wer da wolle; auch den Posten an der Vaticana glaubt er nun aufgeben zu können.

Die Hoffnungen auf schnellen Absatz erwiesen sich freilich als etwas voreilig. Schon im Juni 1767 klagt er über Langsamkeit des Vertriebs. Anfang 1768 hatte er sich schon darein ergeben, daß kein starker Abgang zu erwarten sei; es sei ein Buch, welches sich vielleicht nur nach zehn Jahren verkaufen werde.

Zwar mit dem Nachdruck blieb er verschont; aber sonst wurde ihm keines der Leiden erspart, die ein Nichtkaufmann bei einem solchen Wagniß über sich nimmt. Welche Frachtunkosten, welcher Schneckengang der Sendungen, welche Mißverständnisse! Ihm fehlte das Temperament und die Methode des Geschäftsmanns; er verlangte stets zu viel oder zu wenig; da er fast nur mit Freunden zu thun hatte, so übte er entweder oder beanspruchte zuviel Edelmuth, als in solchen Dingen angebracht ist. Ein seltsamer Verleger, der „das Geld so wenig achtet als seine Schuhe!" Welche Zeit verlor er mit „Collationiren" der Exemplare: „ich zerreiße andere Exemplare, schreibt er den Zürchern, um Euch den Auserlesenen unseres Geschlechts, so viel an mir ist, etwas Auserlesenes zu senden". Sonst besorgte das Packen der befreundete Kaufmann Barazzi in Via S. Croce, sein Rathgeber im Geschäftlichen. Aber er schickte auch mehr Exemplare als bestellt waren, z. B. Wiedewelt 16 statt 14, „für einige sich vielleicht noch meldende Liebhaber, — weil ich in dem Kasten annoch Raum fand". Die nachträgliche Erhöhung des Preises, ohne Zustimmung der Subscribenten, machte ihm große Angst; er sei durch andere „übertäubt" worden; möchten nur die Freunde glauben, „der Preis sei durch das Werk bezahlt", „der Nutzen aus demselben halte dem hohen Preise die Waage". Indeß hier konnte er getrost sein. „Die Schweizer sind mit mir zufrieden, die Franzosen noch mehr; also hoffe ich auch werden es die Dänen meine ältesten Freunde sein".

Auch er selbst war mit sich zufrieden; und diese Zufriedenheit galt ihm als Zeichen von einem gewissen [d. h. unzweifelhaften] Werth der Arbeit. Bis zu dieser Vollendung hatte er seine Freunde gebeten, ihm ihr Lob aufzuheben. Es sollte das Denkmal sein des zwölfjährigen Weilens auf dem Boden der ewigen Roma, der Sacra Italia, sein Exegi monumentum.

§ 161.

Gesichtspunkt der Auswahl.

Das Werk besteht aus zwei Theilen. Aber der erste, dessen Umfang ein Drittel des andern beträgt, wurde erst ganz spät in den Plan mit auf-

genommen und in der Fassung des Titels nicht einmal berücksichtigt. Es war eine neue Bearbeitung eines ältern, an Inhalt und Geist ganz verschiedenen Werks, der Kunstgeschichte, so daß also den Italienern in diesem Buch das gesammte wissenschaftliche Lebenswerk Winckelmanns mit einemmale mitgetheilt ward.

Jene historisch-ästhetische Arbeit war ein Gedanke seiner ersten römischen Jahre, der Zeit des Eintritts, einer freien, contemplativen, ideenreichen Zeit, der Zeit der Verachtung der Bücherweisheit und besonders der italienischen Alterthumskunde: Schönheit und Kunst war der herrschende Gesichtspunkt. Nachdem er in Florenz mit der archäologischen Auslegungskunst vertraut geworden war und ein fruchtbares Princip gefunden hatte, kam er in dem Verkehr des albanischen Hauses auf dieses Werk, das in reichen, bewegten, zerstreuungsvollen Jahren reifte. Während in der Description die antiquarische Erklärung nur die critische Revision einer vorgefundenen fremden Arbeit war, und die Bemerkungen über Stil und Schönheit, gleich eingesprengten Goldadern zwischen anderen Metallen, das Originelle, so war hier die gelehrte Erklärung das Neue und Eigene, während er in der Abhandlung über die alte Zeichenkunst nur sich selbst copirte.

Aufmerksame Leser seiner früheren Werke waren erstaunt, ihn in einer so ganz neuen Rolle auftreten zu sehen. Denn was er sonst als seine Specialität und seinen Vorzug vor allen Schriftstellern des Fachs bezeichnet hatte, die Beurtheilung der Denkmäler vom Gesichtspunkt der Kunst, wird förmlich abgelehnt; ja es wird gerade als Vorzug seiner Sammlung bezeichnet, „daß während die bisherigen nur leicht zu erklärende Denkmäler aufnahmen, und durch die Gefälligkeit der Composition und Eleganz der Zeichnung bestimmt wurden, hier nur schwer erklärbare, ja von andern Gelehrten als unauflösliche Räthsel aufgegebene ausgewählt sind, und zwar in der Absicht, den dargestellten *Gegenstand* ins Licht zu setzen und die darin verborgene Erudition zu enthüllen".

Selbst Unedirtes, dessen Verdienst aber bloß in der Zeichnung oder in der Vollendung (finimento) der Ausführung bestand, blieb ausgeschlossen. Sonst (bemerkt er) würde das Werk auf das Doppelte des jetzigen Umfangs gekommen sein. Daher machen die Basreliefs über die Hälfte aus (112), ein Viertel und mehr die Gemmen (60). Der Rest vertheilt sich unter Statuen, Büsten, Statuetten und Gemälde (von allen diesen je sieben); sechs Mosaiken, elf Vasen, ein Silbergefäß, zwei Spiegel und eine Münze.

Allerdings schlossen sich beide Gesichtspunkte nicht ganz aus. Es konnte nicht fehlen, daß mancherlei Proben aus allen Epochen der Zeichnung mit unterliefen. Wir erhalten altägyptische und neuägyptische Werke, etruscische Gemmen, altgriechische und archaistische Reliefs, Werke des hohen und des

ſchönen Stils u. ſ. ſ. Deutſche Leſer fanden in den Kupfern mit Dank „die Belege und Urkunden zu ſeinen bisherigen Schriften". „Das Leſen der deutſchen Schriften Winckelmanns (bemerkt Heyne) war bisher ſehr beſchwerlich. Man ſah W. eine Menge Kunſtwerke in und außer Rom nennen, rühmen, beſchreiben, darüber urtheilen und daraus folgern, ohne daß man Vorſtellungen davon, wenigſtens in Kupfer hatte. Sein Werk befriedigt unſere Wünſche". Indeß war es ein Zufall, wenn die geſammelten Denkmäler einen ſolchen Dienſt leiſteten; denn nicht einmal die Stücke, auf welche er die Stilcharacteriſtik in der Einleitung gründete, ſo wenig deren auch waren, wurden aufgenommen. Nur in einem Punkte hat Winckelmann ſeinem alten Princip, der Schönheit, ein Opfer gebracht. Einige ſeiner Lieblingswerke, Werke des ſchönſten Stils hat er in reicher Grabſtichelmanier ſtechen laſſen: es iſt das Antinousrelief der Villa Albani, der Antinouskopf der Villa Mondragone (179 f.), der ihm ſelbſt gehörende Panskopf (69), der „Leucothea"-Kopf des Capitols (55), der ſterbende Alexander (115) und eine Statue: der Sauroktonos (40). Es ſind Erholungspunkte für das Auge. Einmal wenigſtens in ſeinem Leben wollte er das was er von der Griechenſchönheit bezeugt hatte, würdig illuſtriren; und ſo hat er was ihm ſchon im erſten römiſchen Jahre vorſchwebte, als er die Statuen des Belvedere ſtechen laſſen wollte, im letzten vollbracht vor ſich geſehen.

Dieß war aber auch alles. Sonſt hat die Kunſt an den Monumenti keinen Antheil. Gleich beim Erſcheinen des Werkes wunderte man ſich allgemein, wie es Winckelmann möglich war, über die Kunſt in zweihundert alten Werken ein ſo complettes Schweigen zu beobachten. War es deshalb weil ſich „ſein deutſcher Kopf nicht theilen konnte", daß er in einem der gelehrten Auslegung gewidmeten Werke blind ſein mußte gegen das andere? Aber der andauernde Verkehr mit dieſen Werken ſcheint ja ſolche Bemerkungen ſelbſt wider Willen aufzudrängen. Sogar Archäologen von ausſchließlich gelehrter Richtung wie Zoega und Viſconti ſind in dieſer Beziehung reicher.

Die Sammlung enthielt z. B. ſehr vollſtändige Proben der antiken Reliefmanieren, von den ägyptiſchen en creux und den älteſten griechiſchen an, wo das Relief nur eine mit Hülfe der Sculptur wiedergegebene Umrißzeichnung iſt. Es waren da hieratiſche aller Nüancen, einige der hohen Zeit, darunter eines werth dem Parthenonfries an die Seite geſtellt zu werden, dann Kleinode voll zarteſter Vollendung; in Plaſtik übertragene Gemälde; Compoſitionen von proceſſionsartiger Einfalt bis zu den überladenen Werken der Kaiſerzeit, mit runden, vom Hintergrund losgelöſten, neben- und hintereinander ſich drängenden Figuren vollgeſtopft. Wie intereſſant und wie leicht zu ſchreiben wäre hier ein Capitelchen über den Reliefſtil geweſen, und wie

passend damals, wo man die malerische Manier im Relief aufs äußerste getrieben hatte.

Die Mehrzahl dieser Reliefs gehörte zu Sarcophagen: dem Kern nach waren die Monumenti eine Sarcophagen-Collection; und für diese Kunstgattung ist Rom, wo sie zur Ausbildung kam, Hauptort. Aber über die Beziehung ihrer Scenen auf die Bestimmung des Sarcophags findet sich nicht eine Bemerkung; für Motive in der Kunst scheint ihm der Sinn zuweilen ganz zu fehlen.

„Wir Deutsche, schrieb man 1768 von Göttingen, hätten es ihm Dank gewußt, wenn er uns die Kunst an den Werken mehr entwickelt, und besonders an denen in erhobener Arbeit über die Anlage, die Ausführung, die Anordnung und Zusammensetzung und selbst über die Zeichnung sich mehr herausgelassen hätte... Unrichtige Zeichnungen der alten Künstler sind in den Beschreibungen nirgends bemerkt, auch nicht Urtheile über die Stellung und den Ausdruck der Figuren, Anordnung und Zusammensetzung, so ungeschickt und abenteuerlich sie oft ist".*)

Ueberblickt man nun die nach solchen Gesichtspunkten gemachte Auswahl von weit über zweihundert Denkmälern, so muß freilich jeder Archäologe solchen Reichthum des Inedirten und Unerklärten mit Neidesaugen betrachten.

Glück ist bei derartigen Unternehmungen immer eine unerläßliche Bedingung. Die letzte Sammlung römischer Basreliefs waren P. S. Bartoli's Admiranda Romanorum antiquitatis, 1693; die von ihm übersehenen und die im Lauf des achtzehnten Jahrhunderts zu Tage gekommenen Werke waren für Winckelmann reservirt geblieben. Soviel hatte sich aufgesammelt, daß er von den in seinen Jahren entdeckten und sonst doch begünstigten Werken (obwohl fast kein Monat ohne ein solches Geschenk verging) kaum ein Dutzend aufzunehmen Anlaß fand. Dazu kam die Bequemlichkeit der Benutzung, „die Gewohnheit täglichen Umgangs". Lessing und Goethe haben den Verdacht der Parteilichkeit für die Werke seines Herrn ausgesprochen; die Zahl der Albanischen Denkmale, die das Register aufweist, beträgt allerdings 114, während das Capitol mit 62, die Villa Borghese mit 50 auftritt. Auch wird jedes Albanische Alterthum, wenn sich irgend ein Anknüpfungspunkt

*) Aehnlich Klotz Acta lit. V, 115 ff.: Quis enim non a W. imprimis expectabat judicium de ingenio artificum, de linearum indole, de manuum elegantia? aut quis melius de his omnibus judicare poterat, eo viro, qui tot monimentorum sapienti contemplatione oculorum aciem quasi exercuerat, ingeniique in spectandis operibus et pulchritudine sentienda et judicanda elegantia optimis praeceptis et exemplis confirmaverat? Sed ejusmodi disputationes fere frustra quaesivimus. Parcissime attingitur ratio ea, quae artificio conjunctior est. Mihi quidem videtur vir praestantissimus Italorum studiis inserviisse, quibus copiosae eruditionis speciem magis placere constat ingeniosa illa et amoena venustate.

auftreiben läßt, wenigstens einmal genannt, jene mehrmals unternommene Beschreibung der Villa ist in dieses Werk übergegangen; indessen sind unter den publicirten nur 48, und bekannt ist der Reichthum dieser Sammlung an gelehrten Werken. Winckelmann hatte diese Schätze seit seinem Eintritt ins Albanische Haus eifersüchtig für sich gehütet (s. S. 136).

Für die Ordnung konnte natürlich nur der Grundsatz der Auswahl maßgebend sein: der Gegenstand bildete den Eintheilungsgrund; wie bei den Gemmen folgen sich: Mythologie der Götter, historische bis zur Heimkehr des Odysseus; Geschichte Griechenlands und Roms; endlich Sitten, Gebräuche und Künste. Auch dieses Werk suchte er systematisch zu machen; ja u. a. gestützt auf einige zusammenhängende Erörterungen ganzer Capitel aus den Antiquitäten (wie der Bühnenalterthümer Cap. 9 zu N. 189—196, und der Schiffsalterthümer zu Nr. 207) glaubte er, „wer die gelehrten Alterthümer und die zur Kunst gehören, lernen wollte, habe nun weiter kein Buch vonnöthen, wer aber künftig von dergleichen schreiben wolle, müsse einen höheren Flug nehmen".

§ 162.

Die Kupfer.

Der am wenigsten glänzende Theil der Publication war das was am meisten Geld und Zeit, Sorge und Aerger gekostet hatte. Freilich hatte Winckelmann keinen Wille und Schmidt, keinen Morghen und Strange zur Verfügung. „Die Kupferstecher in Italien, schreibt er den 16. November 1758, sind fast alle mittelmäßig". Doch nicht bloß die Eleganz des Stils, auch die Genauigkeit der Zeichnung ließ viel zu wünschen übrig.

Winckelmann forderte hier die Critik selbst heraus, da er im Buche ungenaue Zeichnungen seiner Vorgänger streng rügte (z. B. 130), und in der Genauigkeit des Sehens einen Vorzug seiner Erklärungen fand. Heyne rügte sogleich, „daß die Größe und Beschaffenheit der Denkmäler nur zuweilen etwas genauer bestimmt sei"; schlimmer, und befremdlich bei dem Verfasser einer Schrift von Ergänzungen, war die Nichtangabe der restaurirten Theile in den Stichen. Zoega fand, daß das Werk hierdurch einen großen Theil seines Nutzens einbüße, besonders da dieser Mangel nicht durch Beschreibungen ersetzt werde, die für den gelehrten Gebrauch großentheils statt der Abbildungen dienen können.

In dem Albanischen Relief der Hochzeit des Cadmus und der Harmonia (28) stammt die ganze irrige Erklärung (Mars und Venus) aus der Aneignung der Idee des Restaurators, wobei dann die sich aufdrängenden Gegeninstanzen aus den Launen des Künstlers erklärt werden. Die von

ihm auf der herrlichen archaiſtiſchen dreiſeitigen Ara der Villa Borgheſe (15) entdeckte Juno Martialis, deren Zange eine Evolution antiker Taktik bedeuten ſollte, war Vulcan, deſſen langer Mantel den Ergänzer verleitet hatte, eine weibliche Göttin daraus zu machen. Auch den kriegeriſchen Bacchus (6) hat der Ergänzer auf dem Gewiſſen, der (und Winckelmann nach ihm) die Nebris für einen Panzer nahm.

In einigen wird die große Ungenauigkeit entſchuldigt durch die Unmöglichkeit, das hoch an einer Caſinofaçade eingelaſſene Relief in der Nähe zu betrachten. Bei dem Borgheſiſchen Prometheus- und Pandorarelief (82), wo Winckelmann erſt mit dem Glaſe die Ergänzungen bemerkte und auch dann ſeine Erklärung nur zweifelnd gab, iſt der Stich ſo falſch, daß er gar keine Vorſtellung vom Original giebt; Welcker erkannte darin die Verbindung von Vulcan und Venus. Ebenſo untreu war das wohlerhaltene Relief daſelbſt (135), die Zurückführung von Hectors Leiche nach Troja, das vielmehr die Beſtattungsfeierlichkeit darſtellt. Die Inſchrift Zethos, Antiope und Amphion auf dem Borgheſiſchen Orpheusrelief (85) konnte Zoega erſt bei der Herabnahme von der Mauer des Caſino im Jahre 1808 als modern erkennen, womit dieſe ganze Deutung zuſammenfiel. —

Was die Stiche betrifft, ſo ſind ſie der Mehrzahl nach mittelmäßig. Es macht einen kläglichen, faſt komiſchen Eindruck, nach den hohen Worten im Text dieſe Bilder anzuſehen, die jene doch eingegeben haben ſollen. Man hat es ihnen nachgerühmt, daß ſie von der zopfigen Grazie franzöſiſcher Zeichner frei ſeien. Dieß iſt richtig; aber ſie ſind auch ohne die Grazie der Antike. Sie bleiben weit hinter dem Maßſtab ſelbſt damaliger Zeit zurück.

Allerdings müſſen ſie unter ſeiner ſpeciellen Aufſicht gemacht worden ſein; ſehr deutlich angegeben iſt z. B. das griechiſche Profil (in einer Anzahl hat die Linie eine convexe Krümmung), die tiefen großen Augen, der ſchmale Mund, das volle Kinn; auch in der Gewandung, bei ſachlich wichtigen Geberden, in einigen Stilcharacteriſtiken (z. B. des archaiſtiſchen) iſt ſeine Leitung offenbar. Die ganz verſchiedene weiche, warme Manier in den nach Bartoli wiedergegebenen Gemälden (114. 118.) beweiſt, daß die maleriſche Manier den Stechern geläufig war, und daß man ſie abſichtlich vermied, wo ſie nicht paßte, — wofern dieß nicht alte Platten waren.

Aber man ſieht es den Stechern an, daß ſie ohne eigenes Gefühl des antiken Stils, nach Vorſchriften, jene Details nachgeahmt haben, während ſie ſich in der ſonſtigen Ausführung der Formen ganz ihrer Routine überließen.

Verſchiedene Hände ſind ſehr deutlich zu unterſcheiden. Winckelmann ließ einmal gleichzeitig vier Stecher für ſich arbeiten. Im allgemeinen nimmt der Werth ab mit der Größe der Figuren. Die Mehrzahl der Reliefs und Gemmen (1—7. 9—13. 15 u. ſ. ſ.) ſind bloß contournirt, ohne Schattirung

auf horizontal ſchraffirtem Grund; die Muskeln ſind mit leichten Nadelſtrichen angedeutet. Die Linien ſind hart, ſtark, ohne allen Fluß, die Zeichnung bekommt dadurch etwas zerknittertes und zerzauſtes (chiffonné). Dabei hat der Stecher die Erklärung, die ihm mitgetheilt war, auf die Reproduction oft in ſeltſam täppiſcher (goffo) Weiſe einfließen laſſen: eine Munterkeit in Wendungen und Geſten, ein grimmiger, kläglicher, drohender, ſüßlicher Blick entfließt ſeiner Nadel.

Eine andere Hand iſt in Stücken wie 50, 87, 95, 116, 124, 134, 183 und in den meiſten Vignetten erkennbar. Die Figuren ſind mit leichter kräftiger Nadel ausgeführt, ſie runden ſich, mit Hülfe ſtarker Schlagſchatten gut ab, und der Stecher hat ſich eine Manier in Reproduction des antiken Typus gebildet, bei der nur gewiſſe höchſt wunderliche Verzeichnungen ſtehend ſind, z. B. Verkleinerung der Extremitäten faſt bis zur Verſchrumpfung (72). Eine ſehr breite und elegante Nadel zeigen 57, 108, 127, 141.

Bei einigen beſonders hochgeſchätzten Reliefs ſind die Figuren mittelſt dreifacher Schraffirung und Punkten in ſeiner Abſtufung ſchattirt. So die Niobide 150, Capaneus 109, Diogenes 72 f., Juno 54. — In ſehr wenigen iſt der Character des Marmorreliefs ohne die ſonſt durchgängige und immer etwas flaue Stiliſirung, mit Sauberkeit und Schärfe nachgeahmt, z. B. bei dem neapelſchen Relief der Helena (115); vgl. 21, 51, 183. Es wäre möglich, daß er hier fertige Platten vorfand. Von Stoſch erhielt er, wie es ſcheint, deren acht.

Die ſchon erwähnten, bloß ihrer Schönheit wegen aufgenommenen und im größten Maßſtab mitgetheilten Köpfe und Statuen ſind von Nicolo Mogalli (geb. 1723), einem talentvollen, ſeit 1750 in Rom lebenden Kupferſtecher, der auch für die Gallerien von Florenz, Portici und für das Kircherianum arbeitete. Es ſcheint derſelbe zu ſein, den Winckelmann in ſeinem beſtändigen Solde hatte (13. Januar 1767). Sie ſind allerdings ſorgfältig gezeichnet und nicht übel geſtochen; doch überſtieg es das Vermögen jener Zeit, ſich der ganz an dem verſchwommenen flauen Weſen der letzten Schulen herangebildeten Manier radical zu entäußern, und der Marmorſtrenge und Marmorbläſſe gleichzuſtellen. Ueberall fehlen charakteriſtiſche Züge, z. B. bei dem Leucothea-kopf (85) die Schwellung des Stirnknochens und die Horizontalfalten des Halſes.

Sonſt aber waren alle dieſe Blätter für den gelehrten Gebrauch zu ungenau und für die genießende Betrachtung, als Einladung zu näherer Bekanntſchaft (was z. B. die herculaniſchen ſo trefflich erfüllten) zu abſtoßend ungefällig, zum Theil bis zum Rohen.

§ 163.

Grundsätze der Auslegung.

Außer dem Glück war es die Methode, der das Werk seinen Erfolg verdankte. Auf die Methode war er gekommen bei der Bearbeitung des Stoschischen Verzeichnisses. Die Description setzt ihn in den Stand, in diesem zweiten hermeneutischen Werke sich ganz auf eigene Füße zu stellen, lauter Erklärungen darzubieten, die ganz auf eigenem Boden gewachsen waren.

Die erste Maxime war, „daß die Alten in ihren Werken, sonderlich Reliefs von mehreren Figuren, keine müßigen oder „bloß idealischen" Bilder entworfen haben, d. h. solche die keine bestimmte, bekannte Geschichte vorstellen. Nicht als wenn Erfindungen, Spiele der Laune (cose inventate a capriccio) ganz fehlten. Bacchanale, Tänze u. s. s. seien auszunehmen. Aber es müssen unverkennbare Anzeichen solcher Phantasien da sein. Da die Malerei nach Simonides eine stumme Dichtkunst ist, und nach Plato ihr Wesen die Fabel (μῦθος), so muß der Künstler, der als Dichter auftreten will und der dichterischen Begeisterung freien Spielraum geben, ebenfalls Gegenstände der Fabel wählen. Die Sujets antiker Bildwerke sind also im mythischen Cyclus von der Theogonie an bis zum Ende der Odyssee zu suchen. Auch durch die Angaben öffentlicher Kunstwerke im Pausanias fand Winckelmann die Maxime bestätigt, daß die Quelle der Künstler Homer war. Nur hat man in der Folge den Zusatz nöthig befunden, daß sie allezeit der ihrer Zeit nächstliegenden Wandlung der Sage, z. B. der tragischen, oder der alexandrinischen sich anschlossen; „daß sie keineswegs die homerischen oder epischen Sitten darzustellen beabsichtigten".

Eine Ausnahme machen die Thaten Alexanders, die öffentlichen Kaiserdenkmäler, die sagenhafte römische Urgeschichte und die Bilder der Münzen.

Diese Maxime bedeutet für die damalige Archäologie, besonders die italienische, eine förmliche Revolution. Viele Scenen, die heute Jedermann so geläufig sind, wie die biblische Geschichte, waren bis dahin durch ein festgewurzeltes Vorurtheil mehr noch als durch die geringere Bekanntschaft mit griechischer Sage, auf die wunderlichste Art mißdeutet worden. Man suchte die Gegenstände der römischen Reliefs allgemein in römischer Geschichte und Sitte.

In dem Raub der Töchter des sicyonischen Königs Leucipp durch die Dioscuren auf einem Sarcophag der Villa Mediei (61) sah man den Raub der Sabinerinnen. In der großen capitolinischen „Urne des Septimius Severus" mit einer symmetrisch gehaltenen Darstellung des Achill auf Skyros

sah Piranesi dasselbe Ereigniß nebst dem darauf folgenden Friedensschluß zwischen Romulus und T. Tatius; derselbe fand in dem flehenden Priamus (134) den Triumph des Romulus über König Acron und des letzteren Todtenklage. In der Ermordung der Polyxene durch Neoptolemus (144) sah jener abenteuerliche neapolitanische Charlatan, der Basilianermönch Joh. Chrysostomus Scarsò, Lucrezia und Tarquin. Eine Gruppe des Mars und der Venus mit römischen Köpfen galt für Coriolan, der den Bitten seiner Mutter nachzugeben in Begriff steht. Nur in einem Fall mußte eine Scene nach vielfachen Wanderungen innerhalb der griechischen Welt der römischen Sage zurückgegeben werden: die Hochzeit des Peleus und der Thetis im Palast Mattei (110), die eine Zeitlang für einen besonders guten Griff Winckelmanns galt (da dieß gefeierte Ereigniß bisher noch auf keinem Denkmal bemerkt worden war), ist neuerdings mit Wahrscheinlichkeit „Mars und Rhea Sylvia" benannt worden.

Eine Reihe glücklicher Erklärungen, die sich sofort ergaben, zeigte wie ein richtiges Princip ohne große Mühe auf eine Menge Wahrheiten führen kann, während man bei einem falschen mit allem Scharfsinn, Phantasie und Gelehrsamkeit nur Irrthum auf Irrthum häuft.

Zu jenen gehört die Entdeckung der Geschichte des Protesilaus und der Laodamia auf dem Barberinischen Sarcophag (123), wo Beyer die Geschichte der Alcestis gesehen hatte. Eine gute Intuition war der vom Blitz getroffene Capaneus auf einem Albanischen Relief (109), die später durch eine Gemme mit dem am Hinterkopf sichtbaren Blitz bestätigt wurde. Aehnliches Lob verdient ein kleines sehr vollendetes Fragment im Besitz des Auslegers, wo er (nach Zoega) „mit ungewöhnlichem Scharfblick" den Triumph des Bacchus über die Indier ahnte, ohne die vollständig erhaltene Replik im Collegio Inglese zu kennen, welche jetzt im Museo Chiaramonti steht. Besonders einleuchtend war die Erklärung des Corsinischen Silbergefäßes (nach Paciaudi die Befragung des Orakels der Fortuna zu Antium) als Urtheil des Areopag über Orest (32). Nennenswerth sind auch das Fragment mit dem Frevel an Cassandra (141), das letzte Opfer des Oedipus (104), die Geschichte der Medea im Hof des Palastes Lancelotti (90 f.), und die (vollständigste) Darstellung der taurischen Iphigenienfabel im Palast Accaromboni (149). Die gelehrteste von allen Erklärungen aber war die Entdeckung der Fabel der Alope auf dem Sarcophag an der Vorhalle des Casino's in Villa Pamfili (92), in der Beyer Cephalus und Prokris gefunden hatte; nach Welcker „die einzige bis jetzt bekannte Darstellung der Fabel der Alope, und wir schöpfen diese Fabel aus einer einzigen Erzählung des Hygin".

Andere Funde waren schon durch frühere Schriften vorweg genommen, besonders auf geschnittenen Steinen (S. 267). Zwei Gemmen, die schon

herausgegeben waren und deren Erklärung er vielleicht erst nach Abschluß der Kupfer fand, kommen im Eingangstractat vor, der angebliche Tantalus mit Ganymed (LVI), und Hercules mit Omphale, sonst Ptolemäus Auletes genannt (LVIII). Den herrlichen Carneol mit dem Kampf um den Leichnam des Patroclus (128) lieferte ihm das ludovisische Cabinet, zu dem er allein in Rom im Jahre 1763 einen Zugang gefunden hatte, und das ihm selbst die florentinische und farnesische Sammlung zu übertreffen schien. Die Camee mit Achills Klage um seinen Freund (129) gehörte der Cheroffini. Der Typus der Nemesis (25) und die gequetschten Pankratiasten aber waren bereits in der Description und in der Allegorie bekannt gemacht worden. —

Diese und einige andere Erklärungen hatte die Critik im Auge, wenn sie rühmte, „wieviel Erläuterungen ungemein glücklich gerathen seien und das Gepräge des Genius hätten. Es sei ein Vergnügen wahrzunehmen, wie auf einem erhabenen Werke, nach einmal errathenem Sujet, gleich als an einem Faden sich alles nach und nach in seinen kleinsten Nebenfiguren ganz natürlich entwickelt". „Mit schnellem Blick, sagt Welcker, mit hoher Einsicht in das Alterthum in seinen verschiedenen Weisen und von großer Belesenheit, bei großem Vorrath, worin die unklaren Stücke selbst durch die Gesellschaft oft verständlich werden, und bei der Gelegenheit täglichen Umgangs mit den meisten der Werke, die er ediren wollte, erwarb sich W. ohne Zweifel das Verdienst Verständniß und Schätzung der Basreliefe eröffnet zu haben".

Man denkt hier wieder an Goethes Wort, wie oft zu einem wissenschaftlichen Erfolg die Erbschaft eines Irrthums gehöre. Es kam nur an auf Belesenheit in griechischer Sage: mit einen treffenden Einfall war die Hauptsache gethan: kunstvolle philologische Operationen waren selten nöthig. Es war noch die Zeit glücklicher Abenteuer in der Archäologie, eine Epoche der Conquistadoren. Die römischen, geschichtlichen und novellistischen Deutungen hat dieß Werk zuerst angegriffen und zugleich ganz und gar beseitigt. „Heute, sagt der genannte Forscher, weiß Jedermann wie selten in den Bildwerken des Alterthums das Geschichtliche ist, wie selten insbesondere Scenen des Lebens der berühmtesten Privatpersonen oder auch die Begebenheiten der außerordentlichen und romantischen Art unter unbekannten Personen, seltsame und rührende Fügungen des Zufalls, wie sie die griechischen Epigramme häufiger dem Andenken bewahrten, sich dargestellt finden". Dieser Umschwung ist Winckelmanns Werk.

§ 164.

Fehler in der Methode.

Mit der Zeit wird es immer schwerer, sich die Bedeutung und Wirkung eines so epochemachenden Buchs angemessen vorzustellen. Seine Wahrheiten

erſcheinen immer weniger als Thaten der Erkenntniß, weil ſie Gemeingut und Gemeinplatz geworden ſind; ſeine Fehler erſcheinen immer mehr als grobe, leicht zu vermeidende Sünden, weil die Zeiten eben durch den, der ſie begangen, weiſer geworden ſind. Es iſt lehrreich auch für die heutige Wiſſenſchaft, die Urſachen dieſer ſehr zahlreichen Fehler zuſammenzuſtellen.

Die Quelle hermeneutiſcher Fehler kann ſchon in der Theorie ſelbſt liegen; dieſe kann durch irgend eine ſchiefe Faſſung, einen falſchen Beiſatz ebenſo fruchtbar an Irrthümern wie an Wahrheiten werden; freilich auch ſchon durch den bloßen Syſtemgeiſt. Winckelmann hat die Forderung, die Kunſtwerke aus der Mythologie zu erklären, überſpannt (obwohl er ſie ſelbſt nicht unbedingt hinſtellte); er ſuchte beſtimmte Mythusſcenen auch in Bildern aus dem täglichen Leben und wiederkehrender Cultushandlungen, auch da wo kein beſtimmter Zug ſeiner Deutung einen Anhalt verlieh. Schon Klotz durfte ihm entgegenhalten, daß viele der von Plinius aufgeführten berühmten Statuen nach einem bloßen Genremotiv hießen, — der Schaber, der Speerträger, der Scheibenſchleudrer, die Knöchelſpielerinnen u. ſ. w. Zoega hat gerade im Gegenſatz zu den oft geſuchten und willkürlichen Deutungen ſeines Vorgängers die Maxime der Frequenz von Scenen aus dem gewöhnlichen Leben zur Geltung gebracht.

Wie er in der aldobrandiniſchen Hochzeit die des Peleus und der Thetis erblickte: ſo muß ein ſchönes griechiſches Grabrelief mit dem Abſchied eines Kriegers (72 im Palaſt Rnſpoli) Jaſon und Medea, oder Auge und Telephus vorſtellen, wobei es ihm gelingt, eine Reihe Einzelzüge der hyginiſchen Fabel darin wiederzuerkennen. „W., bemerkt ſchon (zu 120) die Neue Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften, verſchwendet viel Mühe und Gelehrſamkeit, um einen Philoctet zu finden, da wo die einfachſte allegoriſche Vorſtellung in die Augen fällt: Opfer eines Kriegers für glückliche Rückkehr". In Bildern eines Mahls, die ſo häufig auf Grabreliefs wiederkehren und unnöthig auf Leichenmahle gedeutet worden ſind (19 f.), brachte ihn ein Pferdekopf auf das Roß Arion, und die beiden Gatten werden zu Ceres und Neptun, die in Roßgeſtalt jenes Wunderthier erzeugten. Eine Gruppe tanzender Frauen (147) iſt Electra, von Klytämneſtra gezwungen, den Jahrestag von ihres Vaters Tod zu feiern. Auf einem erotiſchen Vaſengemälde, wo der Jüngling dem Mädchen einen Apfel reicht (99), findet er Theſeus mit dem Knäuel und Ariadne mit der Tänie. Das alte Wandgemälde eines Opfers in der Villa (177) wagt er auf Grund des Funds am Palatin und nach einer vagen Aehnlichkeit mit dem Geſicht der Livia, der Gemahlin, und der Octavia, Tochter Auguſts, für das Marsopfer bei Horaz (Od. III, 14, 5) zu erklären.

Solche Auslegungen veranlaßten alsbald den ſeitdem unzählige male wiederholten Tadel, „daß ſich W. durch ſeine glänzende Phantaſie zuweilen

verführen laſſe" (Bibl. des sciences. à la Haye 1767 p. 469 ff.). Bekanntlich wird dieſer Vorwurf gewöhnlich da erhoben, wo man vielmehr den Mangel an Phantaſie tadeln ſollte. Die Phantaſie, welche über wenig Thatſachen verfügt, (wie z. B. die von Schwärmern, Sectenhäuptern Syſtemmachern, Parteifanatikern und andern Monomanen) iſt in ihren Combinationen beſchränkt und folglich zu ewigen Wiederholungen verdammt; ſie hat viel weniger Chancen, das Wahre zu treffen, als eine Phantaſie, die über einem reichen, geordneten Material waltet. Aber bei dieſer vergißt man, daß die Combination ihr Werk iſt, weil das was ſie herausbringt, mit der Wirklichkeit zuſammentrifft.

So beißt ſich Winckelmann ſo zu ſagen, in gewiſſe Details, Characteriſtica feſt, die ihm als Schlüſſel der Erklärung gelten. Bekannt iſt das Diadem der Leucothea, welches die Göttin dem Ulyß nach dem Schiffbruch bei den Phäaken ſchenkt, ein breites Band, das um die Stirn gehe. „Es würden ſich allzuviele Leucotheen finden", bemerkte ſchon die Allgem. Deutſche Bibliothek. Dieſes *κρήδεμνον* aber war (nach Visconti) keine ausſchließliche Eigenthümlichkeit der Leucothea, und (nach Zoega) überhaupt keine Binde, ſondern eine weibliche Kopfbedeckung, eine Art Schleier. Er ſieht in dem Fußſchemel ein Zeichen übermenſchlicher Würde, obwohl ſich derſelbe bei Figuren jeder Rangclaſſe findet. Die wichtige Entdeckung der Pankratiaſtenohren verführt ihn, ſolche auch da zu ſehen, wo ſie nicht ſind; darauf gründet ſich die Erklärung des griechiſchen Grabreliefs (62) als Pollux' Kampf mit Lynceus, obwohl die kegelförmige Mütze des Dioscuren fehlte. „Die Ohren, bemerkt die A. D. B., ſind weder zerriſſen, noch ſtumpf, noch gequetſcht, nur ein wenig beſtoßen, platt, und von runder, faſt gar nicht characteriſirter Geſtalt".

In vielen Fällen hat Winckelmann ſich die Erforderniſſe eines hermeneutiſchen Beweiſes nicht vergegenwärtigt. Der Reiz eines Originaleinfalls, der Glaube, einer ſeine antiquariſche Phantaſie gerade beſchäftigenden Scene oder Figur in Marmoren begegnen zu müſſen, die Ideenaſſociation einer ihm vorſchwebenden Dichterſtelle mit irgend einem Zug im Bilde (die höchſtens als erſter Impuls zu einem neuen Löſungsverſuch gelten konnte): dieß alles kann ſein Urtheil endgültig beſtimmen, präoccupiren: von da an wird alles gewaltſam unter die Hypotheſe gebeugt. Obwohl er den Unterſchied zwiſchen Erklärung „und einer Conjectur, die mehr ſinnreich als wahr iſt", im allgemeinen wohl kannte (S. 110).

Gerade auf ſolche Funde aber durch einen glücklichen Zufall legte er beſonderen Werth. „Durch das einzige Wort *Ἀροτρεύων* in dem Scholiaſten des Pindar fand ich die wahre Bedeutung der irrig ſogenannten Statue des Q. Cincinnatus und in derſelben den Jaſon". Aber was ſoll man ſagen,

wenn er in der Büste eines Hercules als Olympiasieger (171), bloß wegen des Alters, des großen Stils, der aria nobile und eines Oelkranzes den Xenophon erkennt, weil dieser, da er im Opfern begriffen den Tod seines Sohnes Gryllus bei Mantinea erfuhr, den Kranz abnahm, ihn aber wieder aufsetzte, als man hinzu setzte, daß er den Heldentod gestorben sei? Eine Probe, wie er im Stande war, in eine complicirte Scene, die ihm aus mehreren anderen Darstellungen sehr geläufig war, mit merkwürdiger Verblendung eine ganz fremde Geschichte hineinzulesen, ist die Deutung der Entdeckung des Achill in Skyros in der Villa (87) auf Meleager, der nach hartnäckigem Sträuben den Bitten seiner Gattin Cleopatra nachgiebt, die von seinen Oheimen belagerte Stadt zu vertheidigen. In der Hochzeit des Cadmus und der Harmonia (28), der ersten menschlichen Hochzeit, bei der die Götter erscheinen, sieht er die Liebschaft des Mars. Ebenso wunderlich findet er in einem Vasenbild (159), wo die Friedenspallas dem müden Hercules den Göttertrank reicht, Ulyß, der von Pallas in einen runzligen, zitternden und gekrümmten Greis verwandelt wird. Die Maxime, daß es nichts ungewöhnliches sei, eine ganz fremde Gruppe in die Mitte einer Composition einzufügen (mittelst der er diesen schweren Theil des Alopesarcophags beseitigen will), gründet sich auf Mißdeutung von vier Denkmälern.

Die Phantasie, die in den vorherangeführten Beispielen so leichtbeflügelt schien, zeigte sich bei andern Gelegenheiten eigenthümlich blind und schwerfällig. Wie mochte ihm nicht einfallen, daß die Gemme mit dem Namen des Teukros (Tratt. prel. XCI) Demosthenes war, dessen kürzlich in Herculaneum gefundenes authentisches Bildniß er selbst herausgegeben hatte! Wie konnte er die natürliche und naheliegende Erklärung des Nilhaupts (81) nennen, und doch an die abenteuerliche Erklärung als Prometheus sich klammern, bloß wegen des Worts ΠΡΟΝΟΙΑ. Sehr nahe stand er der Entdeckung des Menander in dem Marius der Villa Negroni: er nennt die Statue seines Pendants, des Posidipp, daselbst bei Gelegenheit jenes Dichters; vielleicht brachte Visconti diese Stelle auf seine Entdeckung.

Manche Irrthümer waren jedoch nicht dem Mangel der Methode zuzuschreiben, sondern bei der Unzulänglichkeit des damaligen archäologischen Apparats unvermeidlich. In vielen Fällen kann nur die Uebersicht sehr vieler Wiederholungen Licht geben; eine große Praxis in den typischen Darstellungsweisen der Sagenkreise, der Gattungen, Arten, Unterarten und Individuen. „Die Manier die verschiedenen Momente, bemerkt Welcker, Nebenpersonen und Nebenumstände auszudrücken und anzubringen, ist sehr eigen und ... in sehr vielen Dingen, in dieser Entfernung, wie hieroglyphisch und mußte erst durch eine Menge errathend getroffener Umstände und Daten faßlicher werden, so wie die Sitten, worauf sich die Vorstellungen beziehen, fester zu-

ſammengeſtellt, in einem Bilde gefühlt, und ein gehäufterer Vorrath von den nicht in einzelnen Claſſen von Schriftſtellern, ſondern überall zerſtreuten Winken und Lehren der Alten, und dabei aus ſo vielen Winkeln und öderen Stellen zuſammengetragen werden, ehe man fordern durfte, daß Sicherheit im Erklärten und nicht zu Erklärenden ſtattfinden ſollte".

So verſchwendet Winckelmann viel Gelehrſamkeit, um in der großen Herculesſchale (64 f.) die weiblichen Figuren zwiſchen den Abenteuern zu erklären. Es ſind nur Perſonificationen der Oertlichkeiten jener Kämpfe; die Attribute fehlen, weil der Ort des Abenteuers ſie hinreichend beſtimmt; ſie ſollen die Felder der einzelnen Scenen auseinanderhalten.

Zoega blieb es vorbehalten, in den angeblichen Horen der dreiſeitigen albaniſchen Ara (47 f.) tanzende Hierodulen zuentdecken, Visconti fand in der archaiſtiſchen Venus des barberiniſchen Candelabers die Spes (30), im Plato mit Schmetterlingsflügeln (169) Morpheus, in Achill und Penthesilea auf der farneſiſchen Gemme (97) Theſeus der die Helena raubt, in Oreſt und Pylades zu S. Ildefonſo Schlaf und Tod.

Eine andere Reihe von Irrthümern hatte freilich keinen anderen Grund als Flüchtigkeit. Man erinnere ſich der Zeit und der Umſtände, unter denen dieß Rieſenwerk compilirt und geſchrieben wurde. Zoega meint, manche Irrthümer in ſo wichtigen Dingen ließen ſich nur aus der Ungeduld erklären, mit der er, auf das große Ziel der Erleuchtung des geſammten Alterthums hinſtrebend, ſeine Werke ſchrieb.

Ein ſehr fataler Streich paſſirte ihm mit Cybele (8) im Capitolsmuſeum, die ſchon 1737 vom Abate Giorgi richtig als verſchnittener Erzprieſter (Archigallus) herausgegeben worden war. Drei moderne Gemmen ließ er ſich aufbinden, den Zorn des Achill (126), den Satyr des Teukros (p. XIV, Deser. II, 1494, der von Stoſch an Guay und dann an Carlisle kam) und den Chalcedon mit dem Reifſpieler, eine Arbeit Johann Pichlers, mit dem ſein damaliger Beſitzer Jacob Byres nicht nur Winckelmann betrog, ſondern auch einen reichen Käufer, wozu Visconti bemerkt: la memoria di si fortunata impostura merita conservarsi (vgl. S. 273 f.).

Ein halbes Jahrhundert nach dem Erſcheinen des Werks zählte C. Cardinali vierzig irrige Erklärungen auf; dazu kämen dreißig theilweiſe Berichtigungen und Zuſätze, welche fünfzehn andere zweifelhaft machen. (Effem. di Roma 1822 S. 308). —

Die Methode Winckelmanns war hiernach wenig mehr als die Einſchränkung der Phantaſie des Interpreten auf die griechiſche Götter- und Heldenſage; aber innerhalb dieſes Bezirks bewegte ſie ſich ziemlich frei und planlos. Beleſenheit und Errathen, das war alles. Nicht Muſter critiſch-

hermeneutiſcher Kunſt aufzuſtellen, nicht haarſcharfe Genauigkeit iſt ſein Ehrgeiz, ſondern Gelehrſamkeit zeigen. Gelehrſamkeit (erudizione) war der Paß zum Eintritt in das Werk; je krauſer der Bart am Schlüſſel, deſto beſſer; je entlegener und öder der Ort des Schriftwerkes wo er gefunden, deſto koſtbarer die Entdeckung. Beſonders wohl iſt ihm, wo er mehrere Auslegungen von verſchiedener Wahrſcheinlichkeit ausſtellen kann. Vorgänger werden angeführt, nicht zu zeigen, wie die Wahrheit ſich Bahn bricht, wie aus Dämmerung Tag wird, ſondern um jene niederzuſchlagen, ſich mit den Spolien ihrer Irrthümer zu ſchmücken. Ein Alterthumsforſcher kann zwar nicht zu gelehrt ſein; aber Gelehrſamkeit darf nicht (wie das Schöne iſt, und alle höchſten Dinge) zwecklos ſein. Zwar hatte er kurz vorher ſehr gut geſagt: „Die Gelehrſamkeit ſoll in Abhandlungen über die Kunſt der geringſte Theil ſein, wie denn dieſelbe, wo ſie nichts weſentliches lehrt, vor nichts zu achten iſt, und alsdann wie bei ſeichten Rednern oder bei ſchlechten Saitenſchlägern das Huſten zu ſein pflegt, nämlich ein Zeichen des Mangels.“ Der Antiquar wie der Literator ſeien Beſchäftigungen, die dem Müßiggang und der uns angebornen Trägheit zum eignen Denken ſchmeicheln. Auch verſichert die Vorrede, „der Verfaſſer habe mit ſeinen Materialien einen viel größeren Bau aufführen können, wenn er die Gelehrſamkeit ſtatt mit den Fingern, mit dem Sacke ausſäen gewollt“; aber ſelbſt wohlwollende und noch gelehrtere Leſer als er fanden in ſeinen beſten Artikeln „viele und ſchöne gelehrte Sachen ohne ſtrengen Zuſammenhang mit dem Gegenſtand“ (Zoega II, 88). Winckelmann hatte eben den Geſchmack der Italiener im Auge; aber deutſchen Gelehrten konnte er damit nicht imponiren. „Er iſt (bemerkte die N. B. d. ſ. W. VI, 1, 76) zwar von der unglücklichen Gewohnheit der italieniſchen Antiquare, platte Wiederholungen von trivialen mythologiſchen und antiquariſchen Dingen anzuſtellen, weit entfernt; ſeine Gelehrſamkeit, die er beibringt, hat allezeit das Gepräge des Seltenen, Sonderbaren, und meiſtens auch das Eigenthümliche; aber doch nähert er ſich dem Geſchmack der Italiener zuſehr in Aufhäufung und Aufthürmung einer zuweilen fruchtloſen Gelehrſamkeit, welche an und für ſich nichts erläutert, viel eher die Aufmerkſamkeit zerſtreut, dem Scharfſinn und der Beurtheilungskraft ſchädlich iſt, einer lebhaften und herumſtreifenden Einbildungskraft durch Darbietung ſovieler Gegenſtände, unter denen ſich immer irgend einiges Verhältniß und eine Verbindung zeigt, nachtheilig wird und wenigſtens zu einer gelehrten Eitelkeit oder zu einer gelehrten Schwelgerei verführen kann“. „Gleich als wenn die Luft Italiens, ſchrieb Heyne in der Lobſchrift, dieſen Einfluß hätte, ergriff ihn die Krankheit der Zeichendeuterei und Wahrſagekunſt in der Alterthumskunde; er fing an, nicht mehr zu erklären, ſondern zu rathen, nicht ein Ausleger des Alterthums, ſondern ein Seher zu ſein“. Lippert fand etwa 50 bis 60 kleine Fehler

darin, „die aber alles nichts gegen die großen und ganz neuen Gedanken, deren wohl tausend sind, gerechnet werden können".

Am wenigsten Beifall erntete er daheim in dem, worauf er sich in merkwürdiger Selbsttäuschung am meisten einbildete: der Erklärung und Verbesserung alter Texte durch Denkmäler. Die Acta litteraria fanden sie unnöthig und gewaltsam; die Göttinger urtheilten, „daß er zu sehr den Sprachgebrauch und andere Auslegungs- und critische Regeln einem Einfall oder einer Vorstellung aufopfere, die aus einem einzigen, oft zweideutigen und ungeschickten Denkmal geschöpft sei. Die Begierde, aus Monumenten und Steinen erklären und verbessern zu wollen, ist zu sichtbar und ebenso sichtbar ist die Wirkung davon, daß ihm alles entwischt, was seiner Muthmaßung selbst die Wahrscheinlichkeit nimmt, wenigstens sie schwächt". —

Bei einer Sammlung, deren Gesichtspunkt und Eintheilungsgrund im Gegenstand lag, sollte man eigenthümliche Theorien des Verfassers über Mythologie erwarten. Aber man kann nicht sagen, daß Winckelmann ein mythologisches System gehabt habe. Er war ganz bei der alten leblosen Auffassung stehen, ja sogar hinter seiner Zeit zurückgeblieben. Die Mythologie ist ihm, wie Plato, eine Märchensammlung für große Kinder, alterthümliche Novellen zur Ergötzung und noch mehr zur Belehrung der Vorwelt von klugen Leuten ersonnen; und wo er aus diesem Caput mortuum etwas herauszieht, sind es Allegorien. Die Allegoristerei, die uns bis dahin nur unkünstlerisch erschien, tritt nun auch als Irrlicht der Auslegung auf. In dem Nilkopf (81), den er zu Prometheus macht, sollen die hinaufkletternden Putten (die ihm doch aus der Statue des Belvedere bekannt waren), Symbole derer sein, welche aus verwegener Neugier die geheimen Beschlüsse der Vorsehung zu ergründen wagen". Psyche, die sich müde auf eine Hacke stützt (34), bedeutet die Gemüthsruhe beim Ackerbau, als der nützlichsten, edelsten Beschäftigung, die der Seele Fähigkeit und Raum giebt für Betrachtung und Belehrung; und ähnliche Spielereien.

Schon Heyne wunderte sich, daß Winckelmann die alten Schriftsteller so ganz unterschiedslos gebrauche, in einem Athem Orpheus und Seneca, Homer und Apulejus; ohne die älteste symbolische Vorstellungsart, die wirkliche Götterlehre und die philosophische Allegorie späterer Zeiten auseinanderzuhalten. Von den bei Entstehung der Götterlehre wirksamen Kräften hat er keine Ahnung; ebenso wenig von der gänzlichen Verschiedenheit einer Naturanschauungen in durchsichtigen Personificationen verkörpernden Urzeit, der gestalt- und farbreichen epischen Zeit, sodann der den Niederschlag der Mythenbildung nacherzählenden, systematisirenden und zuletzt mit der ursprünglich feindseligen Philosophie vermengenden Spätzeit. So trägt er das Zusammenschmelzen der Gottheiten aus dem Zeitalter wüster Religionsmengerei

in die Mythologie zurück, z. B. des Bacchus und Mars (21). Für das beste neuere mythologische Werk erklärt er Hennings genealogischen Schauplatz.

Bezeichnend ist es, daß er das Werk mit einem Capitel von geflügelten Gottheiten eröffnet. Alle Götter seien ursprünglich geflügelt und mannweiblich. „Denn die Natur und das Wesen der Gottheit, als von der Materie abgezogen und entfernt, ist über unsern begrenzten Verstand erhaben, der sie vermöge seiner Einschränkung auf Vorstellungen sinnlicher Dinge nur begreifen kann unter Symbolen, die das unerschaffene und unbegreifliche Wesen mit so zu sagen greifbaren, den Sinnen angepaßten Formen bekleiden; daher die ersten Stifter der falschen (!) Religionen und ersten Philosophen, welches Dichter waren, um sich dem rohen Verstand der ungebildeten Völker anzubequemen und ihm ein höchstes Wesen zu lehren, welches sich zu den Menschen herabläßt, es in menschlicher Aehnlichkeit darstellten. Sie statteten jene Wesen mit Kräften aus, welche sie Thieren und verschiedenen Wirkungen der Natur entnahmen". Hiergegen bemerkt Gerhard, daß man aus dichterischen Beiwörtern nicht auf den Kunstgebrauch schließen dürfe; daß die Bezeichnung geistiger Erhebung, unsteten Wesens und anderer ethischen Eigenschaften durch Flügel der Kunstsprache ebenso fremd sei, als der Dichtersprache natürlich. Erst als aus dem Orient dieser thierische Zusatz der Menschengestalt nach Griechenland eingewandert war, habe man Fabelthiere damit ausgestattet, Schreckensdämonen, wunderbare Schnelligkeit dämonischer Wesen dadurch bezeichnet, und hie und da auch wohl Götterbilder damit versehen, welche Sitte dann von Corinth nach Etrurien überging. —

Diese vielfache Unlebendigkeit des Inhalts konnte nicht verfehlen, sich in der Trockenheit des Stils etwas fühlbar zu machen. Nach dem Fegefeuer so vieler Revisionen mußte sein Product zwar sehr geläutert, aber auch (um das Bild zu ändern) etwas abgeschliffen und verwaschen herauskommen. Die italienische Sprache gestattet weniger Kühnheit des Ausdrucks und Freiheit der Bewegung, als die deutsche; ihr Geschmack ist in Darstellung und Stil enger, furchtsamer. Ferner, einem Publicum im fernen Vaterland gegenüber, von dem er nicht nur unabhängig war, sondern nicht einmal etwas hörte, konnte er sich so ungebunden wie möglich bewegen. Die Monumenti waren für römische Leser bestimmt, sie passirten den Censor der Minerva und Magister S. Pal. Aple. Man glaubt es dem Buch anzumerken, daß es Monsignoren, Cardinälen und dem Pabste selbst vorgelesen worden ist. Er nennt einmal die Gelehrten troppo arditi, welche die Cherubim von den ägyptischen Flügelwesen ableiteten; die alten Religionen „falsche Religionen"; gebraucht Ausdrücke wie monumenti del culto ridicolo de' gentili (12 f.), lobt die decenza in einer Darstellung der Liebschaft des Mars, „die auch das scrupulöseste Schamgefühl nicht verletzen kann", spricht von „Menschengedanken,

die weiter gehen als unſre Lage verſtattet, ſtatt ſich dem zu ergeben, der uns regiert". Der Stil hat weder die körperliche Fülle, noch die ſchwungvollen Epiſoden, noch das lebendige Memoirencolorit der deutſchen Schriften; es iſt etwas darin von der waſſerklaren, gefälligen, leichten, abgemeſſenen, etwas trockenen, ein wenig zopfigen Eleganz der prachtvoll gedruckten Texte zu Galleriewerken.

Die ſtattlich angelegten Regiſter gehörten auch etwas zu dem welſchen Trompeten mit Gelehrſamkeit. In dieſem Stück bemerkt man einen beſtändigen Fortſchritt. In der Dresdener Schrift war noch kein Regiſter, im Stoſchiſchen Catalog ein ſehr unvollſtändiges; in der Kunſtgeſchichte kommen zwei über verbeſſerte und erklärte Stellen und citirte Werke hinzu; in der Allegorie noch ein viertes über die Denkmäler; die Monumenti enthalten außer der Dispoſition der Eingangsabhandlung, die bis in die neunte Unterabtheilung herabgeht, vier Regiſter auf 81 enggedruckten Folioſeiten. Sie waren freilich auch beſtimmt für die Bequemlichkeit und für die welche das Buch nicht zuſammenhängend durcharbeiten wollten („man muß doch auch auf die Müßiggänger in der Welt denken", 22. Juli 1767): aber ſie ſind zugleich das Siegel eines Buchs, das von knappeſt zuſammengepreßter Gelehrſamkeit ſtrotzt, in dem kaum ein Satz zu finden iſt, der nicht dem Index irgend ein Citat, eine antiquariſche Curioſität, einen widerlegten Autor, eine verbeſſerte Stelle, eine angeführte Anticaglie liefert.

Kurz, während ſonſt in Büchern dieſer Art die Unterſuchungen mit Sorgfalt und Geduld geführt, aber in breiter und verworrener Form der Welt vorgelegt wurden: ſo iſt in Winckelmanns Werk die Handhabung der wiſſenſchaftlichen Werkzeuge flüchtig, die Wiedergabe der Denkmäler, die Anführung der Schriftſteller ungenau, aber die darſtellende und ſtiliſtiſche Arbeit, die Disponirung und Regiſtrirung, endlich Papier und Druck mit äußerſter Sauberkeit und Eleganz beſorgt.

„Doch genug über den Pantoffel an der Venus des Apelles!" ſo ſchloß die N. B. ihre lange Recenſion. Denn es iſt zu beachten, daß der Ton, in dem das Werk ſo eben beſprochen wurde, von Anfang an der herrſchende geweſen iſt, wenigſtens in Deutſchland. In Italien hatte es, wie zu erwarten, (nach Pariſot) einen succès d'enthousiasme. Wie ſchienen ihre eignen Leiſtungen dagegen ſtaubiger, meſchiner, leerer Plunder! Der Cardinal verſicherte, „daß wir bis auf dieſe Arbeit gleichſam blind geweſen ſeien in den Alterthümern". Paciaudi nennt die Denkmäler bewundernswerth und ſelten, die Erklärungen ſinnreich und gelehrt. Schon vorher hatte er „die Ehre gehabt, zu Caſtel Gandolfo S. Heiligkeit in einer großen Geſellſchaft ein Stück, den Tod Agamemnons, vorzuleſen, — welches ganz ungewöhnlich iſt. Ich ſtand neben demſelben, und erhielt ſeinen gewöhnlichen

reichen Segen". Der Pabst „wollte ihm sehr wohl". Die Deutschen bemerkten nicht ohne Eifersucht, daß er vieles gethan, „um den Beifall und die Bewunderung italienischer Gelehrten sich zu erwerben". Doch auch in Deutschland hatte man daraus zu lernen; begierig wurde der reiche Inhalt eingesogen; aber während man sich gegenüber den früheren Schriften (mit Ausnahme der Allegorie) nur empfangend und bewundernd aussprach, las man dieses sogleich mit fortlaufender Critik. Es waren ja nicht mehr Aufschlüsse über Geheimnisse der Kunst, aus Denkmälern die man nicht kannte, es waren Antiquitäten, gottesdienstliche, kriegerische, Costüm, Schriftstellercritik und -Exegese, hierin war man competent; und für die Auslegung der Kunstwerke hatte man in den Kupfern die Mittel zum eignen Urtheil in Händen. Die höchste Verehrung des Verfassers, in die es hineinkam, störte die deutschen Gelehrten nicht in ihrer guten critischen Manier, diese seine Leistung von Anfang bis zu Ende mit ganzen, halben und Viertelsschnitzern anzustreichen, wenn man sich auch schließlich gestand: „wir merken sehr wohl, daß wir mit unserer frostigen Bedächtlichkeit nie zu soviel anderen herrlichen Entdeckungen gelangt sein würden, zu welchen W. seine kühne, feurige Einbildungskraft und sein, auch da wo wir uns ruhig verhalten würden, nachgrübelnder Verstand geführt hat".

Ein größeres Lob als alle Urtheile der Meister spricht dem Werke die Wirkung, die es ausgeübt. Erst seit dem siegreich durchgeführten Grundsatz, daß die Darstellungen der römischen Denkmäler griechischer Mythe und Sage entstammen, „kann man (nach Welcker) der archäologischen Erklärung eine gewisse Grundlage zugestehen". Das unerreichte Meisterwerk archäologischer Auslegung, Zoega's Bassirilievi (1807 ff.) ist aus einer Revision der Monumenti hervorgegangen, mittelst exacterer Befolgung der Winckelmannschen Methode, die Zeichnungen der Reliefs zu sammeln und dann alle Schriftsteller durchzulesen. „Alle Denkmale des Werks fast ohne Ausnahme, sagt Welcker, sind mehr oder weniger im Stich wiederholt oder in der Erklärung berichtigt oder werden zur Erklärung anderer Monumente und zur Vergleichung in unzähligen Stellen angeführt, sodaß vielleicht nie wieder ein ähnliches Buch eine so ausgedehnte und eingreifende Wirkung äußern wird". Viele treffende Erklärungen der nach ihm Gekommenen haben wir hauptsächlich der von ihm gegebenen Anregung zu danken, dem Stachel, den seine sinnreichen, aber unhaltbaren Vermuthungen ihrem Nachdenken gaben.

§. 165.

Trattato preliminare.

Der erste Theil des Werks, durch römische Paginirung als Einleitung und als außerhalb seines Thema's stehend bezeichnet, wurde erst sehr spät in

den Plan aufgenommen; einen „glücklichen Vorsatz" nennt es Göthe, „in der vorausgeschickten Abhandlung das Werk über die Kunstgeschichte, das ihm schon im Rücken lag, stillschweigend zu verbessern, zu reinigen, zusammenzudrängen und vielleicht sogar theilweise aufzuheben" (?).

Er hatte bei der Kunstgeschichte schon ganz zu Anfang eine gleichzeitige italienische Ausgabe ins Auge gefaßt. Im Frühjahr 1757 sprach er von dem Plan, alles in Rom nach und nach zu übersetzen und dann durch Verständige verbessern zu lassen; im November hat er bereits den Anfang gemacht. Eine Nebenabsicht sei, „das Studium der elenden Antiquariorum in Rom über den Haufen zu werfen.... Man könne von Kunst nicht original schreiben, ohne diesen Schwarm (quella schiera de' scartabellatori di parole) auf dem Halse zu haben, welche dort die beste Schrift herunterwerfen könnten". Da aber diese Antiquare, „wenn die Sachen außer den Grenzen der Mythologie gingen, nicht zu Hause waren": so war für jenen Zweck das mythologische Werk geeigneter, welches sie auf ihrem eignen Terrain angriff und mit ihren eigenen Waffen schlug. Im Herbst 1758 wollte er, wie er Heinecken schreibt (28. October) „besondere Anmerkungen in italienischer Sprache über die ägyptischen und persischen Steine des Stoschischen Cabinets drucken lassen, weil sie zu abstract für den Catalog gewesen sein würden".

Sechs Jahre später, im Sommer 1763, taucht der Plan wieder auf, „die Abhandlung von der Schönheit mit den besten Stellen aus der Kunstgeschichte ins Welsche zu übersetzen"; wird aber erst drei Jahre darauf, doch ohne die beabsichtigte Dedication an den Cardinal Rezzonico, und jetzt als Einleitung der Monumenti ausgeführt, Il Trattato preliminare del disegno e della bellezza heißt der Titel in der ersten Ankündigung. Er wollte ihn später besonders in Octav abdrucken lassen und eine französische Uebersetzung desselben in Rom besorgen.

Dieser Plan war der Zwillingsbruder der „Anmerkungen", die im ersten Halbjahr 1766 verfaßt wurden. Jene Zusätze, die er am liebsten in einer neuen Ausgabe der verpfuschten Pariser Uebersetzung entgegengestellt hätte, fand er hier Gelegenheit, für seine italienischen Leser wenigstens mit der Hauptsache des alten Werks zu verweben.

Der Traetat ist eine Zubereitung der Kunstgeschichte zunächst für römische Leser, für italienischen Geschmack und italienische Bedürfnisse. Wie der Titel andeutet, ist es eine Zusammenfassung jenes Werks zu einer bündigen Abhandlung. Was nicht zur Einsicht in die Zeichnung dient, ist gestrichen, z. B. die Abschnitte über das Mechanische in der Kunst (das Material) und über die Gewandung, über die Ursachen des Zurückbleibens der Völker in den Künsten. Wiederholungen sind vermieden: das Capitel vom Wachsthum und Fall der Kunst ist mit der Erzählung ihrer „äußeren Umstände" verschmolzen.

Die Abſchnitte über die Phönicier, Hebräer und Perſer, die Samniter, Volsker und Campaner, ſowie über die Römer, die doch nur conſtatirten, daß über den eigenthümlichen Stil dieſer Völker nichts zu ſagen war, ſind billig weggelaſſen. Freilich auch die herrlichen Beſchreibungen. In den übrigbleibenden lehrhaften Theilen (z. B. gleich im erſten Capitel, wo von der Unförmlichkeit, aber Unabhängigkeit der Anfänge der Kunſt bei allen Völkern gehandelt wird) hat der Vortrag mehr Zuſammenhang, Eleganz und Bequemlichkeit (z. B. durch logiſch-rhetoriſche Bindeglieder) als in dem deutſchen Werk. Da die Idee war, das frühere Mahl für welſche Gaumen zuzurichten, ſo wurde das menu vereinfacht, wie ja die Italiener auch in Dramen und Romanen die germaniſche Fülle der Epiſoden und Nebenrollen nicht lieben, der ſtarke Wein der Dithyramben mit Waſſer verdünnt, zwiſchen die kräftigen Fleiſchportionen allerhand vegetabiliſche Beigerichte und Zwiſchenſpeiſen eingeſchoben. Einſt hatte er aus Studien von Jahren eine Kunſthiſtorie von einem Finger Dicke machen wollen; dieß ſcheint er nun, nach dem Durchgang durch jene zwei Quartanten, doch noch verſuchen zu wollen.

Indeß ganz aus einem Guß wurde der Tractat doch nicht. Statt der hinausgethanen alten Stücke kam eine Menge neuer Zuſätze und Epiſoden am andern Ende wieder herein, nämlich faſt ſämmtliche „Anmerkungen". Sie ſtehen weder dem Umfang noch dem Gehalt nach zu dem Urtext im Verhältniß. Von der Beſchreibung des Torſo z. B. iſt nichts aufgenommen, wohl aber eine Abhandlung über das ω in deſſen Inſchrift. Der Apollo und Laocoon werden mit ein paar Zeilen über die Action abgethan, dagegen wird bei Gelegenheit des Saurectonos breit über pubertas gehandelt. Eine Ironie des Zufalls war, daß er, der früher Blainville verhöhnt hatte, weil er den Strick am farneſiſchen Stier das für Kenner Schönſte daran genannt hatte, nach zehn Jahren nun ſelbſt von der Kunſt in jener Gruppe faſt nichts weiter zu loben weiß, als „die große Fertigkeit und Feinheit des Meißels in Nebenſachen, wie dem Deckelkorb und dem darüber geworfenen Mantel".

Die ſchwebende Frage über das Verhältniß des etruſciſchen zum altgriechiſchen Stil iſt wenig gefördert. Da er entdeckt hatte, daß Werke mit den angenommenen Merkmalen des etruſciſchen Stils altgriechiſch oder archaiſtiſch ſeien, ſo war die dringende Aufforderung gegeben, eine ſtrenge Scheidelinie zu verſuchen. Aber er hat keine finden können: „ich unterſtehe mich noch jetzt nicht (1. September 1766), unwiderſprechlich zu behaupten, daß einige erhobene Arbeiten, die hetruriſch ſcheinen, nicht von dem älteſten Stil der Griechen ſein können". Indeſſen obwohl Literatur (lettere) und Mythologie den Etruskern von den Griechen gekommen ſeien, wie man denn die griechiſche Götterſage auf etruſciſchen Denkmälern beſſer als auf ihren eignen verfolgen könne, ſo hält er doch die Kunſtblüte jener für älter als die helleniſche.

Etwas ſkeptiſcher iſt er geworden: es giebt in Rom keine altetruſciſche Statue mehr; die Annahme eines dritten, durch Nachahmung griechiſcher Werke verbeſſerten etruſciſchen Stils wird, mit ſammt den ihm angeblich zugehörigen drei Florentiner Bronzen, fallen gelaſſen; aber das altgriechiſche Leucothearelief, die borgheſiſche (15) und die capitoliniſche Ara (38) gelten noch für etruſciſch. Für die Schilderung des Stils ſollen freilich nur die Gemmen gebraucht werden, ſie ſind wie das von einem abgetriebenen Wald übriggebliebene Buſchwerk; dieſe scarsezza der Denkmäler iſt ein Appell an die Nachſicht: aus wenigen Brettern eines geſcheiterten Schiffs läßt ſich kein Boot bauen. Das Gemälde des Characters dieſes Volks, das den Italienern vielleicht unangenehm ſein konnte, iſt geſtrichen, und dafür eine werthloſe Erzählung von den Wanderungen der Pelasger und der Griechen zur Zeit des Lycurg eingeſchoben. — Die Vaſen waren ſchon früher den Etruskern abgeſprochen worden; ſeit kurzem hatte er ihnen ein tieferes Studium zugewandt, elf waren in dem Werke ſelbſt publicirt; warum fehlt alſo in einer Abhandlung von alter Zeichenkunſt jede Bemerkung über ihre Zeichnung, d. h. das vollkommenſte was wir aus der Blütezeit griechiſcher Malerei und deren Vorſtufen beſitzen?

In der griechiſchen Partie kann man ſehen, wie raſtlos Winckelmann ſeit dem Erſcheinen der Kunſtgeſchichte bemüht geweſen war, die Leere der Denkmäler auszufüllen; doch auch Irrthümer haben ſich eingeſchlichen. Neu iſt die Aufſtellung einer Uebergangsperiode, die von der 60. Olympiade bis auf Phidias gehen ſoll (un' epoca dell' avviamento e del passaggio dell' arte del disegno allo stato della perfezione, S. 66). Dieſer Uebergangsſtil knüpft ſich beſonders an Myron (S. 285).

Die Beiſpiele, welche dieſen Uebergangsſtil veranſchaulichen ſollen, zeigen eine Reihenfolge. Am alterthümlichſten ſchien ihm die Pallas Albani (17); dann die zwei farneſiſchen Ringer (denn ſeit den „Anmerkungen" hat er den zweiten, bisher durch den ſpäteren Kopf unkenntlich, hinzugefunden). Es folgte die ſogenannte barberiniſche Muſe, die Dioſcuren der Capitolstreppe, endlich eines der ſeltenen unzweifelhaft altgriechiſchen Werke in Rom, die giuſtinianiſche „Veſtalin" oder Heſtia.

Wie ſoll man ſich aber den Unterſchied dieſer Uebergangszeit von der Blütezeit vorſtellen, wenn Winckelmann (freilich, wie er ſelbſt meint, etwas kühn) in zwei ſteifen alterthümelnden Canephoren Cavaceppi's (70) den Stil Polyclets findet? Und warum hat er die Pallas Albani geſtrichen, und das griechiſche Grabrelief (62) übergangen?

Damals ſchien es noch leichter als heute, Werke berühmter griechiſcher Meiſter wiederzuerkennen. Winckelmann glaubte mit mehr oder weniger Wahrſcheinlichkeit die Muſe des Ageladas, die Dioſcuren des Hegeſias, den

Hermaphrodit des Polykles, wenigſtens eine ſehr genaue Copie des praxiteliſchen Sauroctonos (in Villa Borgheſe) und ein Silbergefäß des Zopyrus (87) aufgefunden zu haben.

Die mehr geahnten als inductiv nachgewieſenen Begriffe der beiden Grazien glaubt er nun durch Denkmäler, und zwar Frauengeſtalten exemplificiren zu können. Da er für den hohen herben Stil vor Phidias die barberiniſche Muſe hatte, ſo ſchien ſich ganz in der Nähe, in einer andern Muſe des Quirinalgartens (jetzt im vaticaniſchen Muſeum), ein Gegenſtück zu bieten; leider war es ein ganz unbedeutendes Werk der Kaiſerzeit. —

Die Theorie der Schönheit gehörte zu den Erzeugniſſen, die ſo tief in dem geiſtig-phyſiſchen Character ihres Urhebers gegründet waren, daß man weſentliche Aenderungen des einmal feſtgeſtellten nicht erwarten kann. Daraus darf man auf keine Verknöcherung der Gedanken ſchließen: an Werken eines genialen Wurfs gehört ſichs nicht, hinterher zu modeln. Daher er auch in dieſer letzten Bearbeitung meiſt bei denſelben Vorſtellungen, Wendungen und Worten beharrt. Schönheit iſt nicht Vollkommenheit, weil dieſe das menſchliche Vermögen überſteigt; die höchſte Schönheit iſt in Gott, daher Einheit ihr Grundbegriff; durch Einfalt wird Schönheit erhaben; die Einheit wird Unbezeichnung (l'indefinito) d. h. Idealität und Affectloſigkeit. Von den Linien heißt es diesmal, si dipartono dalla rettitudine, e si convertono in ellittiche, formate da tante parabole, che tendono a diversi altri centri. Die Linienlehre wird mit der Lehre vom Ausdruck als Artbegriff der Schönheit zuſammengeſtellt und bellezza materiale, o lineare, im Gegenſatz zur bellezza morale genannt.

Die Modificationen ſind ſehr merkwürdig, obwohl kaum als Verbeſſerungen zu bezeichnen. Eine ſteigende Abwendung vom Idealismus ſcheint ſich kundzugeben in der hier zum erſtenmal ausgeſprochenen Behauptung, daß Niobe und Apolle auch heute noch unter uns herumgehen (S. 169, „daß gewiſſe Köpfe von Gottheiten, die empfangen zu ſein ſcheinen in einem von der Beobachtung der Natur abgezogenen Geiſt und wie zur Beſchämung der Natur ſelbſt (che a taluno sembrarne possono concepite con l'intelletto astratto dall' osservazione della natura, e ritratte come per isvergognar ciò di che la natura fa mostra), vielleicht nichts ſind, als Bildniße von Perſonen, die vor alten Zeiten gelebt haben"; — ein gewagter Satz, denn es handelt ſich hier nicht bloß um vollkommene Verhältniſſe mächtiger „Gewächſe" u. dgl., ſondern um dichteriſch-mythiſche Charactere, die nach und nach im Lauf der Zeiten künſtleriſche Darſtellungsformen an ſich herangezogen haben; der Zufall, daß dieſe irgend einmal mit einem Individuum zuſammengetroffen ſein ſollten, kann nicht für wahrſcheinlich gelten.

Auch die ſchwungvollen Ausdrücke der deutſchen Schrift, die denen, welche

nicht trunken waren von demſelben Wein, als göttliche Thorheit erſchienen, wurden hie und da herabgeſtimmt. Der Vergleich der Schönheit mit dem „aus der Materie durchs Feuer gezogenen Geiſt, welcher ſich ſuche ein Geſchöpf zu erzeugen nach dem Ebenbild der im Verſtand der Gottheit entworfenen erſten vernünftigen Creatur", würde dem Magiſter des h. apoſtol. Palaſts vielleicht als bedenkliche Herabziehung des Logos in eine Rede von falſchen Göttern erſchienen ſein. Die Worte von des vernünftigen Geiſtes urſprünglichem Verlangen, ſich über die ſinnliche in die geiſtige Sphäre der Begriffe zu erheben, was ihm in der „zweiten Schöpfung" der Kunſt gelingt, die den harten Stoff beſiegt und begeiſtet, nachdem ihr die religiöſen Dichterbegriffe Flügel geliehen; — ſolche hohe Worte würden den Italienern vielleicht zu germaniſch geklungen haben. Daher der mehr am Boden des Wirklichen hergehende Ausdruck, daß der Inſtinct der Menſchen die Mängel der Natur ergänzen (supplire) möchte, ſich über ſein Loos erheben und was jene unvollendet läßt, verbeſſern, wobei die „vom Aberglauben erhitzte (riscaldata) Phantaſie der Heiden" mithelfe.

Daß aber Winckelmanns Geſchmack in dieſen letzten Jahren doch nicht, wie man auch aus ſeinem Vorſatz, zu phyſicaliſchen Studien überzugehen, ſchließen könnte, in der Bewegung nach einem geſunden Naturalismus hin begriffen war, beweiſen die am Schluß wieder auftauchenden epicureiſchen Götterphantome, wo das Ideal wörtlich zu einem metaphyſiſchen Schemen wird und in Worten geſchildert, bei denen jedem griechiſchen Bildhauer, wenn er den Galimathias verſtanden hätte, geſchaudert haben würde*).

Noch in einem andern Punkt ſieht man ihn einem bedenklichen Zug ſeines Formgeſchmacks nachhängen.

Während er bisher bei Betrachtung der Typen mit den Satyrn, dem Apoll, dem borgheſiſchen Genius, dem Mercur begann, und die Zwitterformen in zweite Linie ſtellte, ſo rücken jetzt die ſchönen Eunuchen an erſte Stelle. Die jugendliche Form (d. h. die Einheit der Umriſſe) wurde von den großen Künſtler noch verfeinert (raffinata) und fixirt (si rendè costante appo loro) durch Beobachtung von Perſonen, deren Blüte durch Wegnahme der Samengefäße länger erhalten wurde (mantenuto). Der erhabenſte Begriff jugendlicher Schönheit kommt alſo den Formen des Bacchus und Apollo zu, welche uns, nach der ihnen auch von den Dichtern ertheilten Verbindung beider Geſchlechter, eine gemiſchte und zweideutige Natur zeigen, die ſich durch

*) La sublime idea di quegli artefici era como di crearne dell' essenze dotate di *sufficienza astratta e metafisica*, la superficie delle quali servisse di *corpo apparente* ad un *essere etereo* condensato agli estremi suoi punti, e rivestito di sembianza umana si ma senza parteciparе della materia di cui è composta l'umanità nè de' suoi bisogni.

Völligkeit und ſtärkere Ausſchweifung der Hüften und durch die zarten und rundlichen Glieder der Verſchnittenen den Weibern nähere.

Man ſieht, das Neue dieſes Tractats beſteht nur in ſehr wenigen Zuſätzen und leiſen Nüancirungen des Inhalts der „Anmerkungen".

§ 166.

Porto d'Anzo.

Die Anſtrengungen und Aufregungen des Jahres 1766 hatten Winckelmann arg zugeſetzt. Die ſo verſchiedenartige, eintönige und aufreibende Arbeit an dem Buch, von dem immer wieder erneuten Leſen der Scribenten und Nachſchlagen an, bis zu den Durchſichten für Sprache, Stil und Druck, die ungewohnten Sorgen des Verlags, alles dieß mußte gleichzeitig getrieben werden mit Fremdenführung und einer Correſpondenz, die ihm nachgerade über den Kopf wuchs. So fand ſich im Anfang 1767 ſein nun 50jähriger Kopf etwas angegriffen. Wieder hatte ſich das alte Uebel eingeſtellt, er war „mit öfteren Schwindeln befallen". Darum ſoll er ſich auf dem Land erholen, „die ſanfte Meerluft genießen". Der Vertrieb, der ihn ſpäter wieder an Rom feſſelte, konnte wegen des noch rückſtändigen Stichs des Antinous vor April nicht beginnen. Für „das ſchönſte Geſtade an dem ganzen mittelländiſchen Meer" hielt er die Küſte von Nettuno.

Porto d'Anzo war das gewöhnliche Ziel der Familie Albani unmittelbar nach dem Carneval, in den Tagen vor Oſtern; denn im Sommer wurde dieſe Küſte wegen der von den pontiniſchen Sümpfen herandringenden Fieberluft unwirthlich. Seit 1761 war Winckelmann alljährlich auf einige Tage, vier bis fünf, acht Tage, zwei Wochen dort erſchienen; er pflegte dann der alten Prinzeſſin Thereſe Geſellſchaft zu leiſten. Sie war die Wittwe Carl Albani's († 1724), eine geborene Borromeo, Tochter des Grafen Carl von Arona, Vicekönigs von Neapel, und einer Barberini; die Mutter Orazio's, des Stammhalters, durch deſſen Heirath mit Marianne Mathilde Cybò-Malaſpina die Albani mit den modeneſiſchen Eſte's verſchwägert wurden, — und des Cardinals Johann Franz.

Damals wurde die Seevilleggiatur zum erſtenmale auf mehrere Wochen ausgedehnt, zum erſtenmale genoß er dieſe „elyſeiſche Gegend," weil er „ſich ſelbſt vollkommen genoß". „Meine Beſchäftigung, ſchreibt er den 2. April, beſteht hier in beſtändigem Leſen alter Scribenten, in Abſicht auf den dritten Band (der Monumenti). Des Morgens ſtehe ich vor Tage auf, mache Feuer im Kamine von Myrthenholze, welches hier das häufigſte iſt, und alsdann die Cioccolata; leſe drei Stunden, gehe längs dem Ufer der See, und in den

angenehmen Villen auf der Höhe des Ufers. Zu Mittag wird gut gegessen, in Gesellschaft einer alten Frau („meiner alten Prinzessin"), die aber für allerlei Gesellschaft geschaffen ist. Meldet sich der Schlaf, wird Mittagsruhe gehalten". . . .

„Dieses ist der Ort meiner Seligkeit, und hier wünschte ich Sie (Franke) zu sehen, und mit Ihnen längs dem stillen Ufer der See, unter dem mit Myrthen bewachsenen hohen Gestade, sorgenlos zu schleichen, und auch, wenn das Meer wüthet und tobt, dasselbe unter einem Bogen des alten Tempels des Glücks, oder von dem Balcon meines Zimmers selbst, ruhig anzuschauen. Ein solcher monatlicher Aufenthalt und Geist und Herz stärkender Genuß der schönen Natur und der Kunst überwiegt den Glanz aller Höfe und ihres geräuschvollen Getümmels". —

Die ehemalige latinische Hafenstadt Antium mit ihrem Fortunaorakel und Aesculaptempel war ein Lieblingsaufenthalt der römischen Kaiser. Hier hatten Cicero und August ihre Villen, und Nero, der wie Claudius da geboren war, legte eine höchst großartige an, deren Reste auch nach der Zerstörung, die sogleich über alle seine Anlagen erging, und durch die Trümmer der Severischen Villa, die in sie hineingebaut wurde, erkennbar geblieben sind. Antium erlag im Mittelalter, wie Ostia, den Raubzügen der Saracenen. An der Stelle weithin verstreuter, leichter Landhäuser erhoben sich nun über Stätten der Verwüstung Burgen und Thürme. Auf den Substructionen einer Villa, wie man glaubt Cicero's, steht im Wasser Astura, wo die Herren des Colosseums, die Frangipani hausten, und Conradin verrathen wurde. Es ist das Schloß, welches am südlichen Ende der weiten Curve des Ufers jenseits der crystallenen Fläche hervorragt. Hierher machte Winckelmann im Frühjahr 1764 einen Ausflug mit Watelet. — In denselben dunkelen Zeiten nisteten sich in den Trümmern des auf hohem Cap gelegenen Neptuntempels neapolitanische Fischer ein, und bis auf den heutigen Tag haben die Frauen von Nettuno ihre buntfarbige, gold- und silbergestickte, von den neapolitanischen Inseln stammende Tracht bewahrt.

Le Donne de Nettuno vede sul lito
In gonna rossa col turbante in testa. (Tassoni).

Schon in den Tagen Alexander VI, der das Castell baute für seinen Sohn Roderich, begann man in den nordwärts gelegenen Ruinen der Hafenstadt zu stöbern und fand den Apollo, welchen der Neffe Sixtus IV, der Cardinal Julius della Rovere, in seinem Palast am Apostelplatz aufstellte und dann mitnahm in das Belvedere des Vatican. Seitdem bauten sich in dem engen, nur durch ein Thor zugänglichen Städtchen die Cenci, Pamfili u. a. kleine Paläste. Unter Paul V Borghese wurde der sogenannte Fechter entdeckt; die Pamfili, welche den Hafen wieder herstellten, zogen von dorther den

Antikenschmuck ihrer Villa di bel respiro auf dem Janiculus. Oestlich von der Villa Doria bauten sich die Costaguti, auf den Trümmern des Capitols von Antium, ihre geräumige Villa (jetzt Borghese). Dabei fand man ein solches Chaos von kostbaren Marmoren, großen Säulen, Bronzelampen, Münzen und Statuen, daß sich die Rede erhielt, diese Villa ruhe auf einem Fundament von Statuen. Merkwürdig war die vollkommene Erhaltung aller am dortigen Ufer aufgefischten Metallsachen, z. B. der Mithridatesvase im Capitol, des corsinischen Silbergefäßes; man schrieb sie der Feinheit und Tiefe des Sandes zu, in welchen die Gegenstände einsinken.

Noch mehr kam Porto d'Anzo in Aufnahme seit der Pabst Innocenz XII Pignatelli einen neuen Hafen, östlich vom alten, herzurichten versucht hatte, den Zinaghi baute. Diese Anlage (die sich freilich als verfehlt erwies) wurde feierlich inaugurirt durch eine päbstliche Heimsuchung im Jahre 1700. Rom schien damals, trotz des schlimmen Wetters, verödet; die aufgeweichten Straßen bedeckten alle Arten Gefährte; sie mußten oft durch Büffel aus dem Schlamm herausgearbeitet werden; ein meilenlanger Zug von Prälaten, Damen, Studenten, Curialetti, Abaten, Mönchen und Malern, meist zu Fuß, mit Regenschirm und bis übers Knie in den Koth sinkend... Der Pabst nebst fünf Cardinälen wurde von den Doria's fürstlich bewirthet; die Serenaden improvisirte der lustige Cardinal Ottoboni. Der alte Herr aber saß stundenlang auf der Ringhiera des Palasts und schaute wie das Meer bald seine Wogen gleich Reitergeschwadern gegen das Land führte, bald aber dieselben gleich einem wilden Hexensabbath durcheinanderjagte.

Die fünf Cardinäle luſtwandelten am flachen Ufer, wo die Brandung an der reich mit Myrthen, Oelsträuchern und Acanthus bewachsenen Terrasse eine Sandfläche angespült hatte, die so fest und glatt ist wie der gestampfte Kiespfad eines Parks, und besprachen unter dem rhythmischen Rauschen der andringenden Wogen die Chancen des neuen Conclavs, wenn der König von Spanien sterben würde. Plötzlich sahen sie sich Angesichts einer Schaar von Büffeln, die gereizt durch ihre Scharlachmäntel sich zum Angriff ordneten. Ein hübsches Motiv, diese Scene eiliger Flucht, auf welche jene Mäntel nicht berechnet waren.

Unter diesen Cardinälen war auch Johann Franz Albani, der noch im selben Jahre mit der Tiara aus dem Conclave hervorkam. Ihn begleitete Mfgr. Franz Bianchini, der apostolische Antiquar. Das liebliche Gestade blieb dem Pabste in der Erinnerung, und seinem Prälaten die weiten Ruinenfelder nebst den Erzählungen der Leute von den gemalten Sälen, Mosaikböden und Marmorfiguren, die dort beständig gefunden und zerstört würden. Die Albani erwarben nun dort ein Grundstück, und der junge Alexander baute eine Villa (1711), zu deren Portieus die Ruinen Säulen lieferten. Sie

lag in der Nähe des Theaters, wo Nero gespielt hatte; er fand noch die Scene und Orchestra mit ihrer kostbaren Marmorbekleidung, die später zum Glanz der Villa vor Porta Salara beitrug, die schwarzen Statuen des Jupiter und Aesculap, die Basis mit den Namen der Künstler des Laocoon u. a.. Ihm folgten die Corsini (1743), deren Villa auf den Trümmern des Fortunatempels zu liegen scheint.

Auf der Thurmplatte der Villa, deren Façade treppenartig sich verjüngt, genießt man den Blick über die ganze Küste; wie eine Riesenschlange legt sich das Meer in weitem Halbkreis um das Land, von den Volskerbergen bis zur Tibermündung hin. Gegenüber „das mährchenhafte Cap der Circe, welches als Insel wie ein großer Saphir homerisch-sagenvoll herüberfunkelt, die fernen kleinen Ponzaeilande, die ihre blauen Gipfel wie Blumenglocken kaum aus den Wellen erheben, hundert weiße Segel, welche kommen, gehen und dahinschwinden, der melancholische Gesang der Fischer, Flöten und Harfenklänge"... (Gregorovius).

Hier war es, wo Winckelmann Erholung suchte und Stärkung zu neuen Unternehmungen. Nach der einen Seite konnte er sich in dem Gerölle der Kaiservillen verlieren, in Grotten träumen, wo die Brandung unablässig wiederhallt, im Arco muto, einem Durchstich, wo man einst geschwelgt hatte, geborgen vor der Sonnenglut, und um die Reste des alten Molo schwimmen und rudern, die wie das Wrack eines längst gestrandeten Schiffs aus dem Wasser hervorragen. Oder er wanderte am flachen Ufer nach Osten, wo meilenweit, bis Astura, Villentrümmer sich reihen, deren Mauern zuweilen, wie saubere Grundrißzeichnungen, sichtbar sind unter dem Spiegel des Wassers, das fortwährend farbige Marmortäfelchen, Muscheln, Mosaikstifte und Mosaikfragmente auf den Sand spült.

Sechſtes Capitel.

Vierte Reiſe nach Neapel.

§ 167.

Neue Beziehungen im Süden.

Seit jenem Pasquill (§ 89) hatte es Winckelmann aufgegeben, je wieder nach Neapel und Portici zu kommen. Er war nicht nur gewiß, die Thüren des Muſeums und die ſeiner „guten Freunde" verſchloſſen zu finden, er fürchtete auch für ſeine Knochen. Von Don Rocco beſorgte er „eine Tracht Schläge, wo nicht was ärgeres; im letztern Falle ſchwiege der Kläger, und im erſtern behält die Prügel, der ſie bekommen hat... Dieß könnte außer Neapel begegnen, und mehr als einer würde auf mich lauern" (4. Auguſt 1767). „Verſtohlener Weiſe" aber wollte er nicht kommen; „es würde einer Thorheit ähnlich ſehen, als ein Verbrecher, unter fremdem Schutze, dahin zu gehen, wohin mich weder Pflicht noch Nothwendigkeit rufen".

So nahm er denn auch auf die Neapolitaner keine Rückſicht weiter. Im Trattato hatte ſich mehr als eine Gelegenheit geboten, den Verfaſſer des Pasquills, den Marcheſe Bernhard Galiani, zu „ſtriegeln". Verleitet durch die plinianiſche Notiz von einem Hercules des Myron in aede Pompeji Magni hatte er den Myron zu einem Zeitgenoſſen dieſes Triumvirs gemacht, der jene Statue für einen von ihm geweihten Herculestempel beſtellt habe. (Vgl. auch a. a. O. S. LXIII).

Ebenda wurde der Werth der neapolitaniſchen Gemälde mit rückſichtsloſer Schärfe heruntergeſetzt. Der größte Theil rühre von Freigelaſſenen her: dieſe Entwürdigung (avvilimento) der Malerei im römiſchen Reich aber ſei mit Urſache ihres Verfalls geweſen; deshalb habe die Malerei der Kaiſerzeit tiefer als die Bildhauerei geſtanden; deshalb durfte Petron klagen, in den Gemälden ſeiner Zeit finde ſich nicht die mindeſte Spur der ehemaligen Meiſterſchaft mehr.

Gerade jetzt aber traten ihm mehrfach perſönliche und ſachliche Aufforderungen nahe, nach Neapel zu kommen; unerwartet ebneten ſich die Wege

durch eine Perſon, die ſeit der letzten Reiſe am dortigen Hof erſchienen war; und auch außerhalb der verſchütteten Städte thaten ſich antiquariſche Anziehungspunkte auf.

Der neue engliſche Geſandte, Sir William Hamilton (1730 † 1803) war in wenigen Jahren (ſeit 1764) nicht nur eine höchſt einflußreiche Perſon bei Hofe und bei dem jungen König geworden, ſondern auch ein Mittelpunkt des antiquariſchen Commerz. Trotz der Strenge, mit der man noch immer Privatausgrabungen wehrte, hatte ſich bereits ein anſehnliches Muſeum im britiſchen Geſandtſchaftshôtel zuſammengefunden. In erſter Linie ſtanden Denkmäler einer Gattung, für die das Königreich der ergiebigſte Boden war, die aber Winckelmann auf den drei erſten Reiſen wenig beachtet hatte. Als Winckelmann mit Sir William in Beziehungen trat, waren deſſen Vaſen ſchon gezeichnet, und der Stich hatte begonnen.

Dieſe Beziehungen wurden vermittelt im October 1766 durch den Prinzen von Meklenburg. Doch kannte ihn Hamilton längſt aus den Erzählungen eines Franzoſen, der ſeit einiger Zeit bei ihm lebte und die Herausgabe des Vaſenwerks beſorgte. Sein Intereſſe für den Vertrieb der Monumenti in England war vielleicht nicht ohne die Nebenabſicht, Winckelmanns Mitwirkung für die Beſchreibung und Erklärung der Vaſen zu gewinnen.

Dieſer Franzoſe, deſſen wirklichen Namen und Geburtsort Niemand von ſeinen dortigen Freunden kannte, hieß Pierre François Hugues, geboren zu Nancy 1719 († zu Padua 1805). Er gehört zu jener Species der Abenteurer die, wie Stoſch und Montagu, mit den allgemeinen Merkmalen ihrer Gattung einen leidenſchaftlichen Hunger nach Gelehrſamkeit ſowie Kunſtſinn verband*). Er hatte ſich ſchon in Deutſchland, Frankreich und Spanien herumgetrieben, als er Ende der funfziger Jahre auch in Rom erſchien. Wie Leſſing erzählt, hatte er ſich in Berlin 1750 für einen Grafen von Ducourt ausgegeben und vom franzöſiſchen Geſandten bei Hofe vorſtellen laſſen, war aber von Frankfurt aus, Schulden und falſcher Wechſel halber, verfolgt, als ein Kaufmannsſohn aus Marſeille entlarvt und auf die Hausvogtei geſetzt worden, wo er ſeine Politique calculée drucken ließ. „Der Prinz von

*) O Peinture, Art vraiment divin! c'est à toi que je dois la consolation, la seule consolation que j'éprouvai dans ces tristes jours où, jouet du caprice de la fortune, des basses intrigues des courtisans et de l'ambition des princes, je voyois comme Damocles l'épée fatale continuellement suspendue sur ma tête. . . . Tu sus en répandant tes charmes sur tant d'inquiétudes, me faire goûter quelque repos, dans la salutaire obscurité, qui me cachoit à tous les yeux, et tu m'aurais appris à mépriser la vaine ambition, si le coeur qui s'y est une fois livré pouvoit échapper aux chaines pesanteuses qu'elle impose. Collection II. p. 9. Im Eingang zur Schilderung der Stanzen Raphaels, die er ſich die Freiheit nahm, hier auf Hamilton's Koſten anzubringen.

Würtemberg befreite ihn, bezahlte für ihn und nahm ihn zu sich. Dieser wollte später um die Princessin von Brasilien anhalten, und zu dem Zweck Corsica mit Gold unterwerfen. Der Abenteurer ging von Paris mit Vollmacht und Creditbriefen dahin ab. Seine Mätresse verrieth das Geheimniß. Der König sandte Mr. de Pusieulx zu dem Prinzen, der sich schämte und einen Vertrauten abschickte, der jenen in Marseille festhielt". Darauf erschien er in Rom unter dem Namen du Han, Winckelmann hatte einiges aus seiner Gemmensammlung im Catalog angeführt; er erfuhr nun, jener sei eigentlich ein Comte de Grafenegg. Er verfaßte eine Beschreibung der Stanzen Raphaels, besonders der Schule von Athen, in der er den Character der einzelnen griechischen Philosophen und ihrer Lehren finden wollte. Plötzlich wurden seine Sachen versiegelt und versteigert; 8000 Scudi Schulden hatte er gemacht, seine Baronie war ein Lustschloß; er entwich nach Livorno. Später hieß es, man habe ihn auch aus Venedig ausgewiesen, die angebliche Frau sei mit einem Mönch durchgegangen; er heiße d'Hancarville und sei aus der Normandie; nun sei es mit ihm aus. Winckelmann spricht von ihm wie von einer verflossenen Größe: „das ist das Schicksal dieses Menschen von großen Talenten".

Plötzlich, im October 1763, taucht er in Neapel auf, anfangs „in betrübten Umständen"; bald aber hat er sich bei dem gutmüthigen Sir William eingenistet. Er brachte ihn auf die Idee des Vasenwerks, dessen Herstellungskosten 40000 Ducaten betrugen. Hamilton vertraute ihm dessen Herausgabe an, mit der einzigen Bedingung, für Schönheit der Ausführung und Treue der Zeichnung zu sorgen. Er eilte damit, weil er bei dem Transport nach England für diese zerbrechliche Waare Schaden besorgte. Den Gewinn überließ er dem Baron, er soll sich auf 20000 Pfund belaufen haben. Vorläufig erschienen nur die Kupfer; d'Hancarville wünschte für den Text Winckelmanns Bemerkungen zu benutzen. Im März sandte er die ersten Abdrücke nach Porto d'Anzo, damit jener „seine Erinnerungen über dieselben gebe"; und sofort erhielt er „alle Kupfer, so wie dieselben abgedruckt wurden" (27. Juni 1767). Dieser erste Band kostete zwölf Ducaten*). Winckelmann war sehr überrascht, zum erstenmale Figuren wie Zierathen „mit dem höchsten Fleiße und mit dem wahren Verständniß in der Zeichnung der Alten genau nachgeahmt" zu sehen; überdieß war jedes Gefäß mit dessen eigenen Farben abgedruckt, dergestalt daß hier ein Schatz der griechischen Zeichnung und der deutlichste Beweis der Vollkommenheit ihrer Kunst zu finden sei. „Dieses

*) Collection of etruscan, greek and roman antiquities, from the cabinet of the hon^ble. Wm. Hamilton. Naples 1767. Aus zwei Bänden wurden vier, und jeder doppelt so groß, als anfangs beabsichtigt war.

Werk übertrifft an Pracht alles was bisher von alten Denkmalen in Kupfer erschienen ist".

Anfangs schrak er zurück vor dem Gedanken, sich mit diesen Vasen herumschlagen zu sollen, die doch ganz andere Nüsse zu knacken gaben als die Sarcophage, — während er noch im Begriff war, sich von seinen 200 Monumenti zu erholen. Wenn er nach Neapel ging, so sollte es geschehen, „um den Anschlag in England, auf was Art es sein kann zu befördern" (Januar 1767). „Wenn ich mich in eine solche Arbeit einlassen wollte, käme ich in Ewigkeit aus der Märtelei nicht heraus". So schrieb er am 24. Stosch; aber am 29. erklärte er sich schon Riedesel gegenüber „nicht ungeneigt, sich in eine Erklärung dessen Gefäße einzulassen". Nach Ostern wollte er kommen, um sich mit dem Engländer darüber zu besprechen. Diese Reise wurde vertagt, weil ihn der Vertrieb noch an Rom band, auch wollte Hamilton selbst im November nach Rom kommen.

Der nächste Gewinn der neuen Verbindung war, daß eine Aussöhnung mit dem Hof, d. h. mit Tanucci zu Stande gebracht wurde. Die Uebersendung eines schön gebundenen Exemplars der Monumenti war das Siegel derselben. Der Minister a ciglia ispide antwortete „sehr höflich"; und da Winckelmann mit zwei Worten den Angriff der dortigen Pedanten berührte, sagte er sich mit einer leichten diplomatischen Wendung von diesen und ihren schaalen Pasquillen los (le inimicizie ercolanesi, le lascio essere, ma ricevo etc.). Auch Lady Orford, eine Dame von 45000 Scudi Renten, hatte wirksam für ihn gesprochen; „es wird dieselbe zu meiner Achtung bei ihm nicht wenig beitragen". Am dringendsten waren die Einladungen des „Aventurier". Erst glaubte Winckelmann Anstands halber etwas spröde sein zu müssen. Der Briefwechsel mit ihm sei in Absicht des englischen Ministers unvermeidlich, aber seine Briefe seien „so feurig gewesen, daß auch ein frostiger katholischer Schottländer freundlich auf dieselben hätte antworten müssen". Er sandte auch „sehr richtige Zeichnungen der letzten pompejanischen Entdeckungen", und so schien sich sogar nach dieser Seite hin der Horizont etwas aufzuhellen. Schon sieht er im Geist eine „Nachricht von den neuesten pompejanischen Entdeckungen und dem Hamilton'schen Museum" vor sich, die unter Freunde vertheilt und Stosch dedicirt werden soll, die Dedication werde endigen mit den Worten: Du allein bist mir statt tausenden. Nun heißt jener „unser d'Hancarville"; doch hält ihn die Betrachtung seines noch nicht wieder erlangten guten Namens zurück, die Einladung anzunehmen: er hätte nicht umhin gekonnt, bei ihm zu wohnen; aber: „ich merke, sein Herz ist nicht böse, und er fühlt Freundschaft und nöthigt zu derselben".

§ 168.

Der Freiherr von Riedesel.

Noch stärkere Lockungen nach dem Süden kamen von einem „würdigen deutschen Pilgrim", der seit Anfang 1767 seine „beständige Fürsprache" bei dem Minister war. Johann Hermann Riedesel, Freiherr zu Eisenbach und auf Altenberg (1740 † 85), ein Sohn des preußischen Generalleutnants Joh. Volbrecht, war später Kammerherr; er wurde von Friedrich II seiner diplomatischen Geschicklichkeit wegen geschätzt, und starb als außerordentlicher bevollmächtigter Gesandter am kaiserlichen Hofe; Lamberg nennt ihn in seinen Memoiren estimable à tous égards pour l'esprit et pour les moeurs.

Die Beziehungen zu ihm waren erst aus der Ferne Freundschaft geworden. Winckelmann hatte ihm Ciceronendienste geleistet; aber als er später erkannte, welchen warmen Verehrer er sich in dem jungen Edelmann erworben, wie treu und fein er auf seine Denkweise eingegangen war, machte er sich Vorwürfe, „daß er ihm nicht genug Vertraulichkeit bezeigt, daß er sich um ihn weniger verdient gemacht habe, als um andere". Seine Antworten zeigen eine gerührte Ueberraschung über diese ihm neuen, Herz und Selbstliebe in gleicher Weise berührenden Bekenntnisse des Barons. „Sie lassen sich soweit unter sich selbst und unter mich herunter, daß ich wahrhaftig nicht weiß, wie ich antworten soll... Wie soll ich Ihnen und mir selbst ein Genüge thun auf ein Schreiben, das mich mit ungewöhnlicher Freundschaft beseligt. Briefe wie die ihrigen sind, habe ich noch von Niemand erhalten".

Winckelmann bezeugt ihm, daß er die Schönheiten Roms mehr als andere schmecken und empfinden gekonnt; er sei einer von den seltenen Reisenden, einer unter Tausenden, der das Schöne gleichsam von Natur kenne. Sein erster Brief aus Florenz war ganz aus jenes Seele geschrieben über das Trockene, Harte und Uebertriebene toscanischer Malerei. Auch hatte er zu Niemanden „mit so ungebundener Freiheit" sprechen können, z. B. Kennerbetrachtungen anstellen über „schöne junge Männer". Kurz, ähnliche Constitution des Empfindungsvermögens und verehrungsvolle Unterordnung Winckelmanns eigenthümlichem Genius gegenüber waren die Basis dieser Freundschaft. „Er ist mein Freund, und mein Herz wallt ihm entgegen, so oft ich an ihn gedenke... Er ist ein Patriot nicht weniger als ich, ob er gleich von Franzosen erzogen und zu Paris geraume Zeit gewesen ist".

Wenn nun Winckelmann fand, daß seine Neigung zu Riedesel in der Abwesenheit zunahm, was ein Merkmal der wahren Freundschaft sei: so merkte auch Riedesel bald, daß er von jener Reise Eindrücke davongetragen, die ihn nach dem Süden zurückriefen, Keime empfangen, die zu ihrer Ent-

faltung einen zweiten, aber viel weiter auszudehnenden Beſuch verlangten. Sicilien, Athen, die Levante waren nun ſein Ziel. Im Sommer 1764 kündigte er ſeine Rückkehr an; Winckelmann umſchwebten Bilder von tauſend reizenden Vergnügungen in ſeiner Geſellſchaft; er mochte an Neapel gar nicht denken, ohne ſich da in Riedeſels Geſellſchaft zu ſehen. Mengs' Platz ſollte, bis er komme, unbeſetzt bleiben. Ihn werde er finden als den Alten, vielleicht mit ein paar Runzeln mehr, aber „der Freude geweiht im Schooße der Freundſchaft". Einige Sachen außer Rom, die er von neuem betrachten wollte, verſpart er mit Fleiß auf jenes Ankunft. Dieſe Briefe haben einen eigenen warmen, getragenen Ton; dießmal hat ſich die Empfindung nicht (wie man früher zuweilen bedauerte) im Gegenſtand vergriffen.

„Warum denn ſolange geſchwiegen? ... Es iſt wahr, mein letztes Schreiben erforderte keine Antwort; Sie haben mich aber bereits verwöhnt, und da man beſtändig beſorgt iſt um das was man liebt, ſo befürchte ich, daß Sie ſich nicht wohl befinden; denn ich glaube nicht, daß Ihr Stillſchweigen andere Gründe haben könne. Zuweilen erneuert ſich mein gewöhnlicher Traum, daß Sie auf dem Wege ſind, und bald mündlich antworten werden; denn wenn man mit offenen Augen träumt, verfliegen die Bilder nicht ſo leicht, wie in dem Uebergang von träumendem Schlafen zum Wachen geſchieht; ſonderlich ein ſo angenehmer Traum, wie jener iſt, den ich unterhalten will, ſolange ich nur die geringſte Möglichkeit ſehe" (19. December 1764).

Als aber Riedeſel durch Rom kam, war der andere in Porto d'Anzo: ſo reiſte er nach Sicilien, ohne ihn geſprochen zu haben, obwohl die gelehrte Vorbereitung zu der Reiſe nach deſſen Rathſchlägen gemacht war.

§ 169.

Sicilien.

Als Winckelmann vor ſieben Jahren über alte Baukunſt ſchrieb, glaubte er, außer den Trümmern von Girgenti habe die Zerſtörung alle ſicilianiſchen Bauwerke weggefegt. Von Alterthümern anderer Art ſcheint er nie vernommen zu haben. Eine ſicilianiſche Reiſe war damals keine Kleinigkeit. Fahrbare Wege gab es nicht: man reiſte zu Pferd und in Sänften; der Staat unterhielt Soldaten zum Schutz der Reiſenden. Riedeſel war der erſte, welcher dieſe Inſel von dem Geſichtspunkt der neugeſchaffenen Kunſtwiſſenſchaft aus bereiſte, betrachtete und für die Welt entdeckte. Auf Winckelmanns Bitten ſandte er von jedem Ort ſeines Aufenthalts eine ausführliche Beſchreibung, „und zwar in deutſcher Sprache, welches ihm beſſer im Franzöſiſchen gelungen wäre". Dieſe Briefe offenbarten Winckelmann ein unbekanntes Land. Sie

kamen von einem Manne, der dasselbe suchte, liebte und empfand, wie er. Schon die Nachricht vom Zeustempel zu Girgenti, über den Winckelmann selbst einst die Beschreibung Mylne's bekannt gemacht hatte, zeigte, daß „er mehr und gründlicher als andere sehe ...: wollte Gott, ich hätte Sie begleiten können". Ueber alle Erwartung fand er seine Ahnung bestätigt, „daß in Sicilien sehr viel zu entdecken sei, was d'Orville als ein bloßer Schriftgelehrter nicht finden können, und auch dem welschen Mönch (Pancrazi) unentdeckt geblieben".

Ganz andere Erfahrungen als die Engländer machte Riedesel über sicilianische Gastfreundschaft, die er zu den „Ueberbleibseln der Griechen" rechnet. Er fand bei denen, welchen er empfohlen war, „Reichthum, guten Tisch, Höflichkeit und Freundschaft ohne Zwang, mit vieler Aufrichtigkeit begleitet". In allen Städten entdeckte er irgend einen oder mehrere der Ortsalterthümer Kundige, die ihn überall hinführten. So in Girgenti Don Ettore, Baron von Sant' Anna, der die Zeichnungen und Erklärungen im Pancrazischen Werk gemacht, und sich nun dort verehelicht und niedergelassen hatte. Don Gio. Ficani, dessen herrliche Bewirthung, Begleitung und Fürsorge zur Fortsetzung der Reise er rühmt, veranlaßte der deutsche Freiherr eine Summe von hundert Scudi jährlich vom Stadtrath zur Erhaltung der Alterthümer zu erwirken. In Syracus trifft er im Conte Gaetani einen im Griechischen und in der Stadtgeschichte wohlerfahrenen Mann, der den Theocrit mit feinstem Geschmack ins Italienische übersetzt hat. Der Bischof von Catania, Vintimiglia, hat seine Bibliothek öffentlich gemacht, sie enthält sämmtliche Werke von Voltaire, Rousseau, Helvetius.

Riedesel hatte ganz Winckelmanns Augen genommen. Getreulich referirt er über die Schönheit der Weiber; und als er die Frauen von Monte Trapani sieht mit ihrer weißen Haut, ihren feurigen schwarzen Augen und griechischem Profil, da versteht er, warum auf dem Berge Eryx Venus verehrt wurde. Aehnliche Formen entzücken ihn in Girgenti, Syracus, am Aetna, an der ganzen südlichen und östlichen Küste, so daß also in Sicilien, umgekehrt wie im Neapolitanischen, das weibliche Geschlecht vor dem männlichen den Vorzug hat. Die Ansicht Winckelmanns von dem feinen, scharfsinnigen, talentvollen Wesen der mittäglichen Völker findet er bestätigt, doch vermißt er das Phlegma: der Himmel scheine hier schon nicht mehr in den gemäßigten Grenzen zwischen Wärme und Kälte zu wirken.

Der dorische Tempel zu Segesta, die drei Ruinen von Selinunt, die unter der Lava verborgenen Gebäude Catanias werden untersucht und gemessen. Jener Geschmack, der Winckelmann Pästum gegenüber aufging, war auch der seines Freundes; er fühlt deutlich die Schönheit der edlen Einfalt und der Sparsamkeit in Zierathen, wo das Auge nur durch die Uebereins-

ſtimmung der wenigen aber edlen und harmoniſchen Theile zum Ganzen entzückt wird. Wenn er den Rieſentempel von Agrigent in ſeiner einſtigen Herrlichkeit ſich vorſtellte, die Größe der Säulen, die zierliche Form, die Feſtigkeit in den Pilaſtern, die ſchöne Bildhauerarbeit, ſo ſcheint er ihm ein viel edleres Gebäude als S. Peter geweſen zu ſein, und das prächtiger und ſchöner in die Augen gefallen ſein müſſe. Die Herrlichkeit der nun viel beſungenen Blicke vom ſyracuſiſchen Theater über die Steinbrüche, vom Theater Taormina's, vom Auguſtinerkloſter zu Girgenti hat er zuerſt entdeckt und in tiefempfundenen Worten ausgedrückt. Wenn er da von Syracus ſtatt Tempeln und Tyrannenhäuſern nichts ſieht als eine leere Küſte und einen dem Meere gleichen Hafen, und wenn er vom Aetna bis nach Calabrien hinüberblickt, dann ruft er: „ein glücklicher Tag in dieſem Leben iſt beſſer als hundert Tage des Ruhms nach dem Tode; und ein Freund im Leben mehr werth als hundert Bewunderer unſerer Nachkommen. — Glücklich iſt nur wer frei und ungezwungen wenigſtens auf der Erde ſeinen Aufenthalt ſich wählen kann und denſelben ohne Kummer genießt, da ſoviele Menſchen als Sclaven an güldenen Ketten ihre Lebenszeit zubringen".

Am meiſten reizten Winckelmann die Nachrichten von den dortigen Muſeen. Riedeſel fand eine Vaſenſammlung im Jeſuitencolleg zu Palermo, eine Münzſammlung beim Biſchof Lucheſi in Girgenti nebſt vier güldenen Schalen; dreihundert Vaſen bei den Benedictinern in Catania; für das vollſtändigſte und ſchönſte Muſeum aber in Italien, vielleicht in der Welt, hielt er das des Prinzen Biscari ebenda. Vierhundert Vaſen, viele, faſt alle würdig, gezeichnet und beſchrieben zu werden. Dieſer Prinz hatte das, wie Herculaneum, unter der Lava verborgene Catania entdeckt und durchforſcht; im Amphitheater war er völlig herumgegangen; eine Beſchreibung aller Alterthümer mit Kupfern hatte er unter der Feder.

Riedeſel erklärt ihn für den vollkommenſten Menſchen in Sicilien. „Er iſt einer der ſeltenſten Menſchen, welche Geburt, Vermögen und Kenntniß nur um der Seinigen und anderer Nebenmenſchen willen, nicht aber für ſich allein erhalten zu haben glauben; ſein Umgang iſt angenehm und unterrichtend, er iſt ernſthaft, ohne trocken zu ſein, und entſcheidet mit Gründen, unter dem Schein nur ſeine Meinung zu ſagen... Die Prinzeſſin iſt das Ideal einer Hausfrau; die zwei Söhne und die Tochter vortrefflich erzogen, höflich, muſicaliſch, franzöſiſchredend. Ganz Catania betet die Familie an; die Armen finden Troſt und Schutz, die Reichen Geſellſchaft und, wenn ſie es verdienen, Freundſchaft in dem Hauſe: dieſe Familie allein verdient die Reiſe nach Sicilien".

Dieß alles, beſonders aber die Vaſen, beſtimmte Winckelmann zu der beabſichtigten neapolitaniſchen Reiſe einen Anhang zu machen. Die Reiſe-

briefe rieth er ab in der Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften erſcheinen zu laſſen, ſie würden zerriſſen werden; er bat ſie mit einer Vorrede in der Schweiz herausgeben zu dürfen, wo ſie auch 1771 in Zürich erſchienen. Aber er wollte Riedeſels Spuren nun ſelbſt nachgehen. In Sicilien war noch jungfräulicher Boden. Auch Hancarville ging damals mit einer alten und neuen Geſchichte Siciliens um. Winckelmann wünſchte Zeichnungen von den beſten Gefäßen zu haben; aber wie waren Zeichner zu bekommen? „Ich kann Ihnen nicht verhalten zu ſagen, daß mir die Luſt erweckt wurde, wenigſtens einen Theil von Sicilien zu ſehen, und dieſes würde die öſtliche Seite ſein, wenn der Prinz Biscari die Erlaubniß ertheilte, einige von deſſen Gefäßen abzeichnen zu laſſen. Denn von den Benedictinern zu Catania hoffe ich dieſelbe von hier aus zu erhalten". Ende September ſollte es fortgehen, anfangs bloß von Meſſina bis Catania und Syracus, dann auch nach Girgenti. Er beſchloß, ſeinen eigenen, ſeit zwei Jahren von ihm unterhaltenen Zeichner mitzunehmen, der ihm ja nichts als das Leben koſte, von jeder Stunde Rechenſchaft gebe und in einer Stunde mehr mache, als andere in einem Tage. „Dieſer Menſch, ſchreibt er, wäre bereit, auch in den Tod für mich zu gehen, wie ich davon Proben habe". Iſt es der im Teſtament bedachte Abate Pirami, oder der Zeichner des Antinousreliefs, N. Mosman, oder der im handſchriftlichen Verzeichniß der Monumenti Gio. Antonio genannte? Nachdem er ausgeleſen was ihm „dienlich" war von den Vaſen, „die beſten und ſchwerſten", wollte er nach Neapel zurückkehren, und jenen dort laſſen. „Ich glaube dieſe Koſten können wie auf Intereſſen gelegtes Geld angeſehen werden".

Dieſer Plan wurde damals vereitelt durch die Nachricht von der Reiſe Kaiſer Joſeph II mit dem Großherzog von Toscana und der Königin von Spanien nach Rom. Als dieſelbe wieder aufbeſtellt wurde, war es ſchon zu ſpät; man vertagte die ſiciliſche Fahrt auf das Frühjahr 1768. Winckelmann war beſtimmt geweſen, den Kaiſer zu führen, der in der Villa Albani wohnen wollte.

§ 170.

Sir William Hamilton.

Am 19. September alſo war es endlich ſoweit, daß Winckelmann zum viertenmale nach dem Süden abfuhr. Anfangs hatte er, um die Nachtraſt in Piperno und Fondi zu vermeiden (il morboso aere di Fondi), und auch „dem Courier ſeine Knochen nicht preiszugeben", einen Weg durch die pontiniſchen Sümpfe ausgedacht, einen Weg, „der gleichſam mit Blumen beſtreut iſt", von Terracina zu Pferde oder zu Fuß bis Molo di Gaeta. „Wegen

der Fahrt durch die Sümpfe, die etwa zehn Stunden dauert, habe ich alles bereits richtig gemacht, und man wird mich auf der halben Fahrt mit frischen Fischen daselbst bewirthen". Schließlich nahm er doch die Post.

Hamilton und Hancarville, Riedesel und Lady Orford hatten ihn eingeladen, bei ihnen einzukehren. Er wohnte und aß bei dem falschen Baron. „In Neapel habe ich bei einem der größten Avanturiers eine eigene Kammer, die mit sogenannten hetruriſchen Gefäßen, welche mir eigenthümlich gehören, ausgeziert ist, und von demselben für mich vermehrt werden".

Dieser letzte Besuch in Neapel war der längste, er währte zwei Monate. Auch der heiterste und reichste war es. Er ist nicht, wie früher, „behängt mit anderen Reisenden". Der Aufenthalt verlief ihm „sehr ruhig, angenehm und nützlich; dießmal habe er Neapel völlig nach seinem Sinne genossen". Auch nach der Heimkehr (als sein römischer Schneider „einen Unterschied von zwei Finger breit im Umkreis" fand) glaubte er sich niemals besser befunden zu haben.

Viel trug dazu bei das Hamilton'sche Haus, das schon ein neuer Zug in Neapels Leben geworden war, ein Mittelpunkt des Fremdenverkehrs und „die größte Quelle der Unterhaltung und Belehrung" in jener Stadt (Wraxall). Es war allabendlich für Fremde jeder Nation offen, und Winckelmann erschien so oft er konnte. Fast jedesmal war Concert da, wo die Lady (nicht die zwanzig Jahre später dort auftretende schöne Hetäre), mit dem Beifall selbst der Einheimischen, das Piano spielte. Duclos, der im selben Jahre dort war, fand hier das glücklichste junge Ehepaar, ein wahres Gemälde patriarchalischen Lebens. Hamilton, seit 1755 mit ihr vermählt, verdankte ihr seinen Reichthum, denn er hatte nichts als seinen großen Namen, und er liebte dieß zu sagen. Sie starb 1782.

Sir William war ein schlanker, hagerer Mann, von dunklem Haar, sehr starker Adlernase; ein Reisender vergleicht seine Erscheinung mit der des Rolando im Gil Blas. Sein Gesicht fesselte durch ein intelligentes, distingnirtes Wesen, dabei war er ein Mensch von glücklichstem Temperament, und sehr leicht zu amüsiren. Er war ein Milchbruder des damaligen Königs von England. Er hatte die Schlacht von Fontenoy (1745) mitgemacht. Sein Eifer für Wissenschaften und der für den Sport waren gleich lebhaft. Tage lang brachte er in den Forsten des Reichs zu mit dem tollsten und robustesten Jäger Europas, dem jungen König Ferdinand, bei dem kein Gesandter ein solches Ansehen genoß. Stundenlang fischte er in der Sommersonnenglut bei Castellamare. „Die Gabe, sich jedem gefällig zu zeigen, bemerkt Tischbein, der die Herausgabe seiner zweiten Vasensammlung veranstaltete, besaß er im höchsten Grade, und mit seiner offenen Gradheit zog er alle Menschen auf eine so einnehmende Art an sich, daß in der großen Zahl seiner Bekannten

jeder sein bester Freund zu sein glaubte. Von Großen und Geringen wurde er geliebt und geschätzt; auch gehörte er wirklich jedem an und gab sich freundlich hin. Er erzählte sehr launig und lachte über die Verkehrtheiten in den Meinungen und im Betragen der Menschen. Was er sagte, war sehr kernig und fast immer nur im lustigen Gesellschaftston".

Schon damals erklärte ihn Duclos für den kundigsten Ciceronen Neapels; er finde für alles Zeit, ein genauer Beobachter der Alterthümer, der Natur und der Künste. Er hatte den Aetna und die liparischen Inseln in Begleitung eines Malers Pierre Patris wissenschaftlich bereist. Auch Winckelmann machte mit ihm und dem Abenteurer kleine Reisen. Er hatte sich schon in Rom auf seinen Umgang gefreut: er sehnte sich nach Jemandem, „mit dem man vernünftig über das Alterthum sprechen könne, der nicht Gewissensscrupel und Religionsbetrachtungen in die Quere hineinbringe, wie jener, den wir kennen, der Brausewind": es ist der Cardinal, der seit kurzem Anzeichen gab, „fanatisch und bigott" werden zu wollen, was ihm bei einem Kopf von 75 Jahren zu vergeben gewesen wäre, obwohl es ihm nie gelang. Er hatte Winckelmann eine Warnung zukommen lassen, dieser fürchtete schon von dem heiligen Uffiz heimgesucht zu werden, „dem fürchterlichsten Gericht über Menschenkinder"; es stellte sich aber heraus, daß es sich um eine Verletzung der Fastengesetze handle. Er nennt Hamilton „den größten Bilderkrämer unter allen Lebenden". Aber seinen Vorschlag, ein Werk „aller merkwürdigen geschnittenen Steine" zu unternehmen, das ihn vielleicht ein ganzes Jahr beschäftigt haben würde, lehnte er ab. Im Februar 1768 kam Hamilton mit seiner Frau nach Rom; Winckelmann führte ihn aber nur an die vornehmsten Orte; dagegen gab er zu gleicher Zeit Lord Stormont, britischem Gesandten in Wien, wöchentlich zwei Tage.

Goethe giebt uns einen Blick in das „geheime Kunst- und Gerümpelgewölbe Sir Williams". „Da sieht es ganz verwirrt aus; die Producte aller Epochen zufällig durcheinandergestellt: Büsten, Torse, Vasen, Bronze, von sicilianischen Achaten allerlei Hauszierath, sogar ein Capellchen, Geschnitztes, Gemaltes, und was er nur zufällig zusammenkaufte. In einem langen Kasten an der Erde, dessen aufgebrochenen Deckel ich neugierig bei Seite schob, lagen zwei ganz herrliche Candelaber von Bronze. Mit einem Wink machte ich Hackerten aufmerksam und lispelte ihm die Frage zu, ob diese nicht ganz denen in Portici ähnlich seien? Er winkte mir dagegen Stillschweigen; sie mochten sich freilich aus pompejischen Grüften seitwärts hieher verloren haben. Wegen solcher und ähnlicher glücklichen Erwerbnisse mag der Ritter diese verborgenen Schätze nur wohl seinen vertrautesten Freunden sehen lassen".

Unter allen diesen Antieaglien aber hatte er eine besondere Gunst den Vasen zugewendet. Diese zeigt er am liebsten, „indem er die Einfachheit

und doch ſo große Innigkeit der Darſtellung rühmte". Tiſchbein ſah ihn einſt, in voller Gala, vom Hof kommend, mit großem Ordensband und Stern, einen Korb voll Vaſen tragen. Ein zerlumpter Lazzarone faßte das eine Oehr des Korbes, und der engliſche Miniſter das andere. Die Guineen ſetzten die Schatzgräber in Bewegung, alte verſtaubte Familienſtücke ſuchten das Tageslicht; einſt brachte ihm ein Prieſter aus Apulien eine ganze Sammlung. „Sie können ſich nicht vorſtellen, ſchreibt Martorelli im Mai 1766 an Olivieri, was für köſtliche Sachen dieſer Miniſter kauft, Denkmale unſeres griechiſchen Vaterlandes, wie ſie Athen ſelbſt nicht hat; ſo beraubt uns Geldgier dieſer Schätze!"

So angeſehen er indeß bei Hofe war: bei Ausgrabungen mußte auch er Vorſicht gebrauchen. Im Auguſt 1766 wird Tanucci ein attentato assai grave angezeigt. Mitten in den tiſatiſchen Gebirgen, zehn Miglien oberhalb Capoa, wohin man nur durch ungebahnte Wege gelangt, in dem Orte Formicola, ſind auf Antrieb reicher Fremden Scavi gemacht, und etruriſche Vaſen von ausnehmender Schönheit und Seltenheit gefunden worden. Es ergab ſich, daß Hamilton mit ſeiner Frau incognito dort angekommen war, und zwei Tage bei einem Carlo da Piſa gewohnt hatte. In Caſale di Tregghia, dem alten Trebia, wo man ſchon vor ſieben Jahren beim Graben nach Bauſteinen Grüfte mit Vaſen gefunden hatte, die jener Carlo beſaß, „ließ Hamilton in ſeiner Gegenwart Gräber eröffnen, theils um die Bauart derſelben zu ſehen, theils um zu verſuchen, ob ſich auch in Gräbern an ſo unwegſamen Orten dergleichen Gefäße fänden". Man fand ein Grab mit dem ausgeſtreckten Gerippe; über dem Haupte hingen Vaſen an Nägeln, andere ſtanden zu Füßen und zu Häupten des Todten. Das Grab zeichnete Hamilton (Collection II, S. 57), die Vaſen nahm er mit; im Juli kam er in einem einſpännigen Caleſſino zurück, und wiederholte an verſchiedenen Orten dieſe Unterſuchungen. — Da Piſa wurde nun verhaftet, und nur auf wiederholte Fürſprache des Geſandten freigelaſſen; dieſer erklärte, er habe bei einem Landaufenthalte, aus Intereſſe für etruriſche Geſchichte, nach ſolchen Denkmalen gefragt, und ein Bauer habe ihm ſolche, wie man ſie oft beim Ackern finde, gezeigt, es ſeien aber nur Knochen, Eiſenringe und ganz ordinäre Gefäße darin geweſen.

§ 171.

Die Vaſen.

Ueberrechnete man, wie viel von dieſen koſtbaren Reſten im Lauf der Jahrhunderte von Bauern gefunden und zerſchlagen worden war, weil ſie Schätze darin vermutheten, ſo konnte einem ganz wehe zu Muthe werden.

So häufig kamen sie zu Tage, daß sie auf die Formen der gewöhnlichen Gefäße dortiger Dörfer, deren Eleganz allen Fremden auffiel, einen sichtbaren Einfluß geübt haben.

In der Stadt waren sie immer, seit diesem Jahrhundert mehr als früher, geschätzt worden, sie dienten als Zimmerschmuck; einige vom Adel hatten förmliche Sammlungen angelegt. Die älteste bekannte war die des hochgeehrten Hauses Valletta (litterarum quasi restauratores nennt sie Martorelli), das wegen Verarmung im Jahre 1720 seine Statuen an einen englischen Arzt für 1100 Ducaten, die Bibliothek nebst 45 Vasen an die Oratorier für 14000 Ducaten, und zuletzt seine große Vasensammlung an den Cardinal Gualtieri verkaufte.*) Sogar die Fälschung hatte sich derselben bemächtigt; von jenem Venezianer Pietro Fondi liefen eine Menge nachgemachte umher (S. 214).

Bisher war es in Neapel Niemand eingefallen, diese Schätze zu veröffentlichen oder wissenschaftlich zu behandeln. Daß dieß möglich und wünschenswerth sei, ahnten die Neapolitaner erst, als die Toscaner sie als Denkmäler ihrer etruscischen Vorzeit sich zu vindiciren anfingen, also seit Bonarroti's Ausgabe der Etruria Regalis, und noch mehr seit Gori alle Gelehrten Italiens für sein Museum Etruscum in Bewegung setzte. Bottari fand 1734 in Neapel so viele, daß er nicht das Herz hatte, mit Zeichnen anzufangen, hundert und aber hundert in einem einzigen Hause; aber Matteo Egizio war der einzige, der etwas davon verstand. Sie waren eine beliebte Zierath guter Häuser, man stellte sie auf Consolen, über die Thürsimse, in Glasschränke, wie Porzellan und böhmischen Crystall. Regelmäßig sah man sie in den Zimmern der Musiker und der Advocaten. Am geschätztesten waren die von Nola, wegen ihrer leichten Form (leggierezza) und des schwarzglänzenden, sammetartigen Firniß; die von Capoa und Calvi sollten im Rustico der Arbeit den toscanischen gleichen.

Auf den früheren Reisen hatte Winckelmann die Sammlungen des Grafen Felice Maria Mastrilli und des Hauses Porcinari gesehen. Jene enthielt 342 Stücke von ausgezeichneter Erhaltung, fast alle figurenreich, jede hatte ihr Gegenstück in Größe, Form und Qualität. In der großen Gallerie des Hauses Mastrilli sah man zwölf große eiförmige Wandgemälde in vergoldeten Rahmen, von denen nach allen Seiten feingeschnitzte Arme mit Consolen ausgingen, mit den Vasen darauf. Die größten standen auf Vasen, abwechselnd mit Büsten und Bronzen. Diese Sammlung hatte der Marchese Giuseppe di Palma geerbt, und bat sie dem König schenken zu dürfen; da

*) Ein Excerpt Ws. Ex Ms. Stoschiano mit der Ueberschrift Iter Neapolitanum enthält die Notiz: Ibidem in domo Consalui de Bernardo Vasorum genera antiqua circa CXLVIII parva magnaque.

man aber die Abſicht des verarmten und mit den Erben proceſſirenden Barons merkte, ſo antwortete man mit Maßregeln gegen ihre Ausführung aus dem Lande. Hamilton, der auch die Porcinariſche Sammlung kaufte, ſtand damals wegen 75 derſelben in Unterhandlung.

Wäre das Sammelintereſſe des Königs nicht ganz durch Herculaneum in Anſpruch genommen worden, ſo würde zwiſchen 1738 und 59 gewiß eine Vaſenſammlung entſtanden ſein ebenſo grandios wie die des bourboniſchen Muſeums. Carl III beſaß ſchon 1738 ein kleines Cabinet; er hatte Marcel Venuti aufgefordert, etwas darüber aufzuſetzen; auf die Bemerkung, daß ſchon Gori einen Band darüber gemacht habe, hatte er geſagt: Ebbene, voi ne farete un altro. Als aber ſpäter (1752) Bajardi den Ankauf von dreihundert, darunter ſehr große, und ſceniſche Vaſen, vorſchlug, lachte man ihn aus; man hielt ſie für eine Verunſtaltung des Muſeums.

Die Valletta'ſche Sammlung fand von Rom aus ihren Weg in die Oeffentlichkeit durch die Werke von Montfaucon und Gori. Clemens XII, der ſie 1737 erwarb, hatte ſie in der Vaticana aufſtellen laſſen, auf des Marcheſe Capponi Vorſchlag, der ſchon 1734 an zweihundert in abgelegenen Zimmern des Palaſtes entdeckt hatte; vielleicht die, welche aus Chiuſi ſtammten und ein Geſchenk des Biſchofs Bargagli waren. Der Cardinal Quirini ließ 1744 ein Zimmer für die Vaſen herrichten. —

Winckelmann hatte früher die Beziehungen dieſer Thongemälde zu Griechenland geahnt; aber er war zuſehr beſchäftigt mit den römiſchen Sculpturen und dem Muſeum von Portici, um ſie ſo gründlich zu ſtudiren, daß ſie Reſultate für die Geſchichte griechiſcher Zeichnung hätten liefern können, deren vollſtändigſte und authentiſchſte Urkunden ſie waren. Mengs, deſſen künſtleriſcher Blick ihren hohen Werth ſchnell erkannte, hatte ſeinen kurzen Aufenthalt in Neapel im Jahre 1759 benutzt zu Erwerbung eines Schatzes von 300 Stück, der ſpäter auch in die Vaticana kam. Alle Unbefangenen erkannten die griechiſche Arbeit, aber Niemand verfiel auf die Thatſache, daß ſie aus den Manufacturen des Mutterlandes in Italien eingeführt ſeien. Bei den Italienern war das Vorurtheil des etruriſchen Urſprungs ſchwer auszurotten.

Schon in der erſten Ausgabe der Kunſtgeſchichte ſprach Winckelmann ſie den Etruriern ab, denen ſie die Toscaner „zur Ehre ihrer Nation zuzueignen geſucht hatten". Auf keiner habe man bis jetzt etruriſche Schrift gefunden, und die unverhältnißmäßige Mehrzahl ſtamme aus dem Neapolitaniſchen; wenn man an die uralte Verbreitung der Etrurier erinnere, ſo überſehe man, daß die Richtigkeit der Zeichnung und die den Zeiten des Apelles eigene Anmuth (nach Bonarroti) nur zu den ſpäteren Zeiten der Kunſt paſſe. Da ſie nun meiſt in Campanien gefunden waren, ſo bringt er ſie

bei der Kunst dieses italischen Stammes unter. Diese Campaner waren „ein Volk, denen ein sanfter Himmel, welchen sie genossen, und der reiche Boden, welchen sie bauten, die Wollust einflößte". Die Griechen, als sie sich dort niederließen, führten auch ihre Künste ein; „sie werden, fügte er später hinzu, die Campaner, ihre Nachbarn mitten im Lande, belehrt haben".

Auch die Neapolitaner wollten von dem etruscischen Ursprung nichts wissen. Mastrilli nannte sie campanische, Martorelli griechische, der Sicilianer Don Salvatore di Blasi zu Palermo bemerkte schon 1745 gegen Gori, daß man sie, wenige ausgenommen, greco-sicuIi nennen müsse, und zwar auf Grund der griechischen Inschriften, wegen der Colonien in Unteritalien und ihrer Münzen, und wegen der Uebereinstimmung der neapolitanischen Vasen mit den ihrigen.

Seit der Herausgabe der Kunstgeschichte waren viele neue zum Vorschein gekommen, und man war aufmerksamer gewesen, sie zu sammeln. In den „Anmerkungen" spricht Winckelmann bestimmt aus, daß er sie zum Theil für campanische, zum Theil für griechische Arbeit halte, die in Großgriechenland verfertigt war (S. 27 f.).

Im Trattato weist er das Argument zurück, welches die Etruscologen aus der angeblichen Uebereinstimmung einiger mit den hetruriſchen Opferschalen von Erz (den Spiegeln) hergenommen hatten, z. B. in den Figuren der Faunen mit Pferdeschwänzen. Diese Uebereinstimmung gelte nur von Vasen der ordinärsten Art; sonst sei der Stil ganz entgegengesetzt, Sveltheit, zuweilen bis zum Langen und Magern (scarnito), während der etruscische Stil stark und übertrieben sei (risentito e caricato). Ueber die gutbezeugten Funde bei Viterbo und Corneto erklärt er, da er sie nie gesehen, sich des Urtheils enthalten zu müssen.

In den letzten, der posthumen Ausgabe der Kunstgeschichte einverleibten Bemerkungen, für die er die Hamilton'sche Sammlung bereits benutzt hatte, giebt er zu, daß der Stil der archaischen Vasen dem hetruriſchen ähnlich sei, und daß sich in ihnen „die Zeichnung der Tyrrhenier oder ältesten Hetrurier, als deren Nachkommen die Campaner anzusehen seien", erhalten haben könne. Wolle man aber die Ehre von vielen dieser, auch der vollendeten, Arbeiten den Campanern lassen, so werde es letzteren nicht nachtheilig sein, sie als Schüler der griechischen Künstler anzusehen". Riedesel nahm an, die sicilischen Griechen hätten die Vasenmalerei von den Etruscern und Campanern gelernt, wie wir die Porzellanmanufactur von den Chinesen; die etruscische Thonerde sei Mode gewesen wie heute die Meißner; aber sie hätten die Zeichnung verbessert: denn alle Gegenstände seien griechischer Sage und Geschichte entnommen, und durchgängig zeigen sie den guten Geschmack, die edle Einfalt und Zierlichkeit der alten Griechen, ja einige den Stil der besten Zeit.

Sein letztes Wort ist (KG III, 4, 33), „daß die mehrsten vermöge ihrer Eigenschaften griechischen Meistern zugewiesen werden dürfen. Da wir nun oft an Zeichnungen deutlicher als an ausgeführten Gemälden den Geist der Künstler, ihre Gedanken, nebst der Art dieselben zu entwerfen, wie auch die Fertigkeit wahrnehmen, mit welcher die Hand ihrem Verstande zu folgen und zu gehorchen fähig gewesen ist, als wohin die Absicht kostbarer Zeichnungssammlungen gerichtet sein soll: so wird diese Absicht noch edler erreicht mit solchen bemalten Gefäßen, indem diese wirkliche Zeichnungen ... die einzigen aus dem Alterthume noch übriggebliebenen Zeichnungen sind". —

Außer der meisterhaften und zierlichen Linienführung, (es giebt Figuren, die „in einem Disegno Raphaels einen würdigen Platz haben könnten") ist „die Raschheit, mit der die Linien mit dem Pinsel endgültig gezogen [mit einem spitzigen Instrument leicht eingeritzt] werden müssen, der größte Beweis von der allgemeinen Richtigkeit und Fertigkeit auch dieser Künstler in der Zeichnung. Da man insgemein keine Absätze oder angehängte und von neuem angesetzte Linien findet, auch in dieser Arbeit keine Aenderung oder Verbesserung stattfindet, so muß eine jede Linie des Umrisses einer Figur unabgesetzt gezogen sein, welches in der Eigenschaft [bei der Beschaffenheit] dieser Figuren beinahe wunderbar erscheinen muß".

„Diese Gefäße sind, wie die kleinsten geringsten Insecten die Wunder in der Natur, das Wunderbare in der Kunst der Alten, und sowie in Raphaels ersten Entwürfen seiner Gedanken der Umriß eines Kopfes, ja ganze Figuren mit einem einzigen unabgesetzten Federstrich gezogen, dem Kenner hier den Meister nicht weniger, als in dessen ausgeführten Zeichnungen zeigen: ebenso erscheint in den Gefäßen mehr die große Fertigkeit und Zuversicht der alten Künstler, als in den andern Werken. Eine Sammlung derselben ist ein Schatz von Zeichnungen."

In den letzten Jahren vor dieser Reise nach Neapel hatte Winckelmann die Vasen vom antiquarischen Gesichtspunkt aus zu behandeln begonnen. Unter den in sehr ungenügenden Zeichnungen veröffentlichten elf Vasen der Monumenti mag etwa die Hälfte richtig erklärt sein: Theseus, Sinis und Pirithous (98), Theseus, der Minotaur und Ariadne (100), Thetis dem Achill die Waffen bringend (131), Orest und Pylades (146), Zeus und Hermes vor dem Fenster der Alkmene (190). Nr. 22 ist nicht Helios und Selene, sondern Helios und Eos, aus deren Stirnband der Zeichner Hörner gemacht hatte. Nr. 99 „Theseus und Ariadne" ist eine einfache erotische Scene (S. 362). Nr. 143 „Astyanax und Andromache" ist Archemoros' Leiche im Schooß der Mutter; über Nr. 159 s. S. 364; was er in der „Ara traforata" (181) für Löcher hält, sind Blutflecke. In dem Gelage Nr. 200 nimmt er für einen Candelaber was ein Kottabosständer war (vgl. H. Heyde-

mann Annali d. I. 1868 p. 217 ff.). Die in der Kunſtgeſchichte (III, 4, 36 ff.) erklärte Vaſe des britiſchen Muſeums ſtellt einen Raub der Leucippiden dar, ſie iſt ſeit der Auffindung der Inſchrift durch Gerhard unter dem Namen der Vaſe des Meidias bekannt.

Was ihre Beſtimmung anlangt, ſo nennt er Opfer, ſonderlich der Veſta, Bewahrung der Aſche der Todten, Siegespreiſe, Zierathen wie unſer Porzellan, und Kinderſpielzeug (für die kleinſten Gefäße).

Zu einer eingehenderen critiſchen Benutzung der Vaſen für die Erkenntniß der Stilfolge griechiſcher Kunſt iſt Winckelmann nicht gekommen; aber es iſt wahrſcheinlich, daß er ſie unternommen haben würde, wenn ihm ein längeres Leben beſchieden geweſen wäre. Darauf führen uns Andeutungen des d'Hancarville'ſchen Textes, in welchem er ſonſt als der unerreichbare Meiſter der Kunſtgeſchichte gefeiert wird.*) Hier wird es als der eigenthümliche Werth dieſer Sammlung vor allen ähnlichen von Marmoren, Bronzen, Münzen und Gemmen bezeichnet, daß ſie die ſucceſſiven Fortſchritte der Malerei und der Zeichnung anzeige, vom Beginn bis zu ihrem Fall. Wie auf einer geographiſchen Karte könne man ihren Gang ſehen und ſo zu ſagen alle Schritte verfolgen, die der Kunſtfleiß in dieſer angenehmſten aller ſchönen Künſte gemacht habe. Er macht den Verſuch, dieſe Schritte an der Hand unſerer Nachrichten über die griechiſche Malerei feſtzuſtellen.

Auch ſonſt ſind in dem Text dieſes Werkes die uns bekannten Winckelmannſchen Anſichten mit denen des Herausgebers verwoben, in welchen man aber zuweilen Spuren ſeiner mündlichen Mittheilungen vermuthen möchte. — d'Hancarville ſetzt die älteſten Vaſen mit den Thierfiguren vor die Gründung Roms; die Epoche der Vollendung reiche bis zur Eroberung Capua's; als Endtermin dieſer Manufactur gilt ihm die Eroberung Corinths, weil durch die reiche griechiſche Beute das koſtbare Material in Gefäßen aufkam. Er glaubt, daß die Thongefäße, welche nach Plinius ſo hoch bezahlt wurden, höher noch als die murrhiniſchen, nicht aus den damals beſtehenden Manufacturen (wie der zu Arezzo) hervorgingen, ſondern aus Gräbern, und mit unſeren großgriechiſchen identiſch waren, die man eben nicht nachahmen konnte, weil ihre Technik ſeit Jahrhunderten verloren war, und deren Seltenheit alſo nicht zu repariren war. Ihrem Urſprung aus dem Mutterland iſt er nahe auf der Spur; wie Mythologie, Geſchichte, Coſtüm und Sitten griechiſch

*) C'est là que les Curieux peuvent lire nne infinité d'observations importantes, appuyées d'exemples les plus choisis, vus avec le goût qu'on peut désirer, et montrés avec l'intelligence et l'érudition qui peuvent les rendre utiles et intéressans pour les Amateurs, les Artistes et les Gens de lettres. Ceux qui trouveront que nous n'avons pas assez fait, ou fait assez bien, et qui ne connaîtront pas les ouvrages dont nous parlons, nous auront au moins l'obligation de leur en avoir indiqué de meilleurs que les nôtres.

sind, so läßt auch ihr Stil stets dessen jedesmaligen Zustand in Hellas spüren. Sie beweisen über allen Zweifel den ununterbrochenen Verkehr zwischen Groß- und Kleingriechenland seit dem Beginn der Malerei bis zu der Zeit wo Italien den Römern unterthan wurde. —

Durch Hamilton wurden die Neapolitaner mehr als irgend zuvor auf die Kostbarkeit dieser Denkmäler aufmerksam; die Vasen wurden förmlich Mode. „Etwas prachtvolleres, schrieb Martorelli den 10. Mai, hat man in Europa noch nicht gesehen, in jedem Betracht: was für antike Schönheit, was für eine Zeichnung, welch ein Ausdruck! Solche Schätze schenkt nur unsere Campagna"! Der Duca di Caraſa Noja begann auch diesen Kunstzweig seiner reichen Sammlung hinzuzufügen; er brachte etwa dreißig zusammen, die er stechen ließ, aber aus Geldmangel nicht herausgeben konnte; als der Druck endlich bis Seite 52 gelangt war, starb er (1769). Der Hof kaufte sein Museum und ließ es nach Capo di Monte bringen. Das schönste und gelehrteste Stück stellte den Kampf um den Leichnam des Patroclus in einigen zwanzig Figuren dar. „Jetzt, schreibt Martorelli, kleiden sich hier Cavaliere und Damen all' etrusca und alla greca; auch die Wagen und die Zimmerverzierungen müssen in diesem Geschmack sein."*)

§ 172.

Pompei im Jahre 1767.

Dießmal war Winckelmann nach Neapel gegangen nicht zu längerem Aufenthalt, sondern um die sicilianische Reise ins Werk zu setzen. Aber als sich unerwarteter Weise die Menschen wie die Alterthümer gar nicht so unzugänglich zeigten wie er gefürchtet, so wurde dieser Plan vertagt. „Da ich die Schwierigkeiten, die ich mir sonderlich in Absicht des Zutritts zum Museo und den pompejanischen Entdeckungen vorzustellen hatte, nicht unüberwindlich fand, zeigte ich mich bei Hof, wo ich gnädig aufgenommen wurde.... Da ich wider mein Vermuthen ein gutes Anscheinen sah, Frieden zu machen sowohl mit dem Hofe, als mit anderen Personen, die beleidigt schienen, stand ich ab

*) Zwischen die Herausgabe des ersten und zweiten Bandes des Hamilton'schen Werks fiel Winckelmanns Tod. D'Hancarville ließ zum Andenken des Freundes eine Kupfertafel stechen, die G. Bracci zeichnete; ein Columbarium mit runder Lichtöffnung im Gewölbe, in der Mitte ein Marmorsarcophag mit zwei Löwenköpfen und der Inschrift:

D. M.
IOAN. WINCKELMAN
VIR. OPT. AMIC. KARISS.
PET. DHANCARVILLE.
DOLENS. FECIT.
ORCO. PEREGRINO.

von der weiteren Reise". Tanucci fand er über alle Erwartung seinen Wünschen geneigt. Er ließ es bei einem leichten Verweise bewenden. „Er hielt mir in Gegenwart aller ausländischen Gesandten, die bei ihm gegessen hatten, jedoch mit lachendem Munde, dasjenige vor, was in dem Sendschreiben anzüglich ist, und versagte mir die Fortsetzung des herculanischen Werks", — die er aber doch später erhielt.

Am tiefsten verletzt schien Martorelli wegen der überaus beißenden (mordacissima) Satire gegen sein noch immer nicht freigegebenes Tintenfaß; ob er solche wirklich sächsische Verläumdung (tanta maledicenza sassona veramente) verdient habe, fragt er Olivieri. Und noch dazu habe jener ihm Freundschaft geheuchelt und sein Buch übertrieben gepriesen. Natürlich vermochte er nun in den ihm geschenkten Monumenti durchaus nichts Neues zu finden: etwas unglücklicheres habe er nie gesehen; nichts dankbareres könne es geben, als dagegen zu schreiben. — Aber auch er ließ sich besänftigen. Wenigstens sehen wir, wie er wieder pompejanische Notizen nach Rom schickt; und Winckelmann, der ihm übrigens ungelogen das Zeugniß ausstellen konnte, „daß er in Neapel das Griechische rege zu machen gesucht habe", und daß sein Buch über die Colonien in Neapel „eine erstaunende Gelehrsamkeit und ganz neue fremde Critik enthalte", Winckelmann spricht in einem Brief an ihn vom 5. Januar 1768 die Hoffnung aus, „daß seine neue Kunstgeschichte nicht weniger des Neapolitaners Beifall finden werde, wie die Monumenti", und bedauert (am 8.), daß ihm „ein Martorelli fehle, um sich mit ihm über seine Erklärungen alter Stellen zu besprechen, und die von jenem gegebenen zu vernehmen".

Freilich wurde ihm doch mehr als früher aufgelauert; er mußte „sehr behutsam gehen"; man argwöhnte, er sei gekommen, wieder etwas zu schreiben. „Ich muß mich stellen, als wenn ich nichts mit sehr großer Aufmerksamkeit ansehe, welches aber dennoch geschieht. Es kostet aber mehr Zeit; indem ich nach Portici gehe, unter dem Vorwand, mir Bewegung zu machen und meine dortigen Bekannten zu besuchen, und spreche alsdann wie im Vorbeigehen im Museo an.... Die thörichte Eifersucht geht so weit, daß man mir nicht erlaubte, mit gemessenen Schritten zu gehen, weil man glaubte, daß ich Maße nähme, wie ich in der That nahm. Ich war daher nicht zu bewegen, ihnen die Bedeutung einer ganz ausnehmend schönen und zugleich gelehrten Statue zu sagen; sie kann ewig nicht ergänzt werden, ohne deren Bedeutung zu wissen, die schwerlich jemand andres angeben wird. Ich hätte es aber gethan, wenn man mir erlaubt hätte, einen bloßen Contour von derselben zu nehmen... Ich lasse Sie nunmehr urtheilen, schreibt er Franke, ob ich bei meinen deutschen Schriften etwas gewinnen können, nur allein in Betracht der letzten neapolitanischen Reise; es hat mir dieselbe mehr gekostet,

als alles was mir der Buchhändler gegeben hat. Ich bin nur allein wenigstens zwanzigmal in Portici gewesen; ... die Reise nach Pompeji habe ich viermal gemacht, der anderen Reisen nach Cuma, Baja, Caserta u. s. w. nicht zu gedenken". —

In Pompei spürte man seit einem Jahre das Walten einer geschickten Hand, La Vega's, der nach Webers Tode eingetreten war. Man arbeitete an einem Punkte, wo die äußersten Enden, die Anfänge und die letzten Zeiten der Stadt, und zugleich des classischen Alterthums dicht beisammenlagen, wo sich im kleinsten Raume die disparatesten Characterzüge und Eindrücke zusammendrängten, welche eine griechisch-römische Stadt darbieten konnte.

Zu verwundern ist, daß man erst nach sechzehn Jahren darauf kam, an dieser Stelle zu schürfen. Die Mauer, mit der das Theater sich an die Burg lehnt, ragte in der Vigne des Vincenzo Graffi ziemlich hoch aus dem Boden hervor. Am 28. Juli 1764 zeigte sich, daß man in einem Theater war; man stieß auf den wenige Fuß unter der Erde verborgenen obersten Umgang mit seinen Pilastern, und erkannte den halbkreisförmigen Abfall der Sitzreihen. Den Herbst über suchte man nach der Bühne; man fand Anzeichen einer im Gang gewesenen Restauration, wurde aber durch die mofeta am Vordringen zur Orchestra gehindert; am 1. December kam die marmorbekleidete Scena mit Königsthor und Nischen zu Tage.

Hinter und über diesem Theater der römischen Colonie erhob sich die Acropolis der alten oscisch-hellenischen Stadt, mit den Trümmern ihres dorischen Tempels. Dieser Tempel lag, wahrscheinlich seit dem Erdbeben unter Nero, in Trümmern; es hatte an Geld und Lust gefehlt ihn wiederaufzurichten; aber ganz in der Nähe war in den letzten Jahren vor der Katastrophe ein modernes Heiligthum erstanden, ein alterthümelndes neben dem alten, ein Isistempelchen, voll fremder, orientalischer Symbole, bilderreich-zierlich, überladen und bunt, „wie's frömmelnder Geschmack sich lieben mag". Dort gewaltige Tuffquadern und -Trommeln, ohne Mörtel aneinandergefügt; hier Ziegel mit Stucküberzug, Stuckreliefs; dort ein Rechnen für die Jahrtausende, hier ein Bau wie die Decoration für ein Kirchweihfest. Dort der altdorische Geist ewiger Gesetzmäßigkeit und Harmonie, hier das barocke Spiel einer ganz neuer Reizmittel bedürftigen Andächtelei.

Schon im Juli 1765 kannte man den Porticus des Forum triangulare; aber erst im October 1767 hört man wieder von Aufdeckung der Stufen des eigentlichen Tempels und dem Brandopferaltar. Man glaubte, dieser Tempel sei, wegen der dünnen Bedeckung, von den Bauern beim Pflanzen der Bäume zerstört worden, eine gründliche Ausgrabung sei nicht der Mühe werth. —

Seit Mitte December 1764 bewegte man sich in der Umgebung des

Iseums; im October 1766 war dessen Ausgrabung vollendet. Zuerst fand man Theile vom Tempelhof oder Peristyl, mit stuckbekleideten, cannellirten Säulen und sehr ausgedehnter Wandmalerei. Da das Plünderungssystem noch immer bestand, so ließ Canart im März fünfzehn Stück dieser „Arabesken" herausschneiden, nachdem sie Johann Casanova vorher an Ort und Stelle aufgenommen hatte. Mitten im Peristyl fand man eine mit Stuckpilastern, Fries und Ziegeldach versehene Capelle, in der eine Isisstatue mit vergoldetem Kranz und Armbändern, reichbemaltem Saum stand; davor war ein großer Altar; zwei kleine zwischen den Säulen des Portieus. Die Gemälde waren im allerneuesten Geschmack: die Nilansichten mit Crocodilen und Pygmäen, der Knabe Harpocrates wiesen auf Aegypten hin. Im Mai erschien ein ähnlich verziertes Capellchen, das, wie man vermuthete, für Einweihungsriten bestimmt war. Die hübschen Reliefs der Außenseite — Venus und Mars, Mercur und die Nymphe — brachten endlich die Idee zum Durchbruch, dieß so wohlerhaltene Ganze an Ort und Stelle zu erhalten, per la curiosità dei forestieri; La Vega bestimmte den Minister, von dem unbedingt lautenden Gebot, alles wegzunehmen, in diesem Fall abzustehen. Man rechtfertigte diese Verkürzung des Museums mit der Werthlosigkeit jener Arbeiten. Canart befestigte die Stuckflächen im October 1765 mittelst sechzig Schwalbenschwänzen.

In der That war alles was man hier fand, seltsam genug (singolare). Flüchtig, keck, wie das leicht zu hanthierende Material einlud, war das neuägyptische Sanctarium zur Erbauung so verwöhnter Leute aufgebaut worden, kokett wie ein neugothisches Capellchen mit seinem stilgemäßen Flitterkram. Konnte man sich früher schon in die lustigen Paläste der „Grotesken" nicht hineinfinden, so gab es hier noch härtere Bissen zu verdauen. Die Grotesken waren auch da, aber in Stuckrelief. Man fand in einer Nische der Hintermauer der Cella einen weinbekränzten Bacchus mit gefärbten Augen und vergoldeten Haaren, Hals- und Armbändern, Stiefeln und Fell; eine Venus die beim Steigen aus dem Bad sich die Haare ausdrückt, mit gelben Haaren, Vergoldungen am Körper, und dunkelblauem Gewand; ferner grünemaillirte Idole mit blauen Brauen und Wimpern und eingesetzten Augen. Zwei flach erhabene Gypsfiguren der Isis im Purgatorium hielt Winckelmann für die ältesten Nachahmungen ägyptischer Werke unter den Römern. „Selten" schien es ihm, daß der Künstler des Gypsreliefs Perseus und Andromeda „sich einfallen lassen, die Hand jenes Helden, die das Haupt der Meduse hält, völlig freistehend zu arbeiten", wie das noch vorhandene Eisen zeige. Mitten auf dem großen Eckpilaster des Tempels war eine kleine Giebelfaçade nebst Seitennische aufgeklebt. Das merkwürdigste war ein Akrolith, ein Holzkörper mit Marmorextremitäten. Man fand einen weiblichen Kopf, einen

linken Arm, eine rechte Hand mit Bronzesistrum, und zwei Füße. Diese Theile waren nicht abgebrochen, sie lagen an ihrer richtigen Stelle, der Körper aber war verschwunden, — verkohlt.

Man sah, wie die Katastrophe des Vesuv die Hexenküche dieser heiligen Gaukler in voller Thätigkeit überrascht hatte. Auf dem Altar lagen verbrannte Knochen, in einem viereckigen Loch des Hofs Reste frommer Gaben, welche die Priester verspeist hatten, Feigen, Datteln, Pinienäpfel, Nußschalen. Niemand durfte hoffen die Bestimmung dieser Geräthe zu ergründen, von Bronze, Blei, Eisen, Thon, Alabaster, Glas und Knochen, aller dieser Lampen, Dreifüße, Eimer, Becken, Kessel, Kochtöpfe, Vasen, Näpfe, Schälchen, welche zum Comfort der eingewanderten Götter des Ostens nöthig gewesen waren.

Auch in Winckelmanns Hände verloren sich fünf von den kleinen grünglasirten Osirisidolen. „Es hatten diese Figuren in den kreuzweis auf die Brust gelegten Händen in der linken einen Stab, in der rechten, nebst der gewöhnlichen Peitsche, ein Band, woran hinten auf der linken Schulter ein Täfelchen hängt, das auf größeren [für besonders begnadete Gläubige bestimmten] Exemplaren mit Hieroglyphen bezeichnet war".

Das Erfreulichste waren zwei Wandgemälde in den an den Tempel stoßenden Zimmern, vielleicht Priesterwohnungen. Die „Ankunft der Io in Aegypten" wurde am 23. November 1765 in Gegenwart des jungen Königs aufgedeckt; das zweite, eine Scene zwischen Io, Mercur und Argus war geringer. Diese Gemälde erfüllten nach Winckelmann den Wunsch, „nach jenen kleinen und ausgeführten Bildchen auch größere Stücke von einem freieren Pinsel und leckerer Manier zu sehen". Sie zeigten, daß die damaligen Devoten wenigstens nicht gespenstisch-hagere, aschfarbige und scheinheilig sich geberdende Figuren für Kirchenstyl hielten. Sie sind gemalt mit einem feurigen, markigen und kundigen Pinsel; gewählte, plastisch reine Formen darf man freilich nicht suchen. —

Als Winckelmann Pompei besuchte, war man gerade mit der Aufdeckung eines großen Gebäudes beschäftigt, welches vor dem Theater am Abhang des Hügels lag, auf dem die Stadt erbaut ist. Seit dem October 1766 hatte man hier eine Reihe von Zimmern entdeckt, die um einen großen viereckigen Peristyl lagen, mit rothstuckirten Tuffsäulen. Darin fanden sich Gerippe von Menschen, die Reste einer Frau in einem mit Gold durchwirkten Zeug; in einem Kerker Fußeisen für zehn Gefangene und vier Skelette; ferner ein Pferdeskelett mit seinem ganzen Zeug; Arm- und Beinschienen, Wehrgehänge, vor allem prachtvolle Bronzehelme. „Diese Helme haben mit denjenigen, die uns bekannt sind, gar nichts gemein. Sie sind alle mit erhabenen Figuren verziert, und auf einem derselben sieht man, was zu Troja in der Nacht nach der Eroberung dieser Stadt vorgegangen". — Die Rea-

politaner hielten das Gebäude für eine Caserne, Winckelmann für ein Gymnasium, andere für eine Markthalle, seit Garrucci gilt es als Gladiatoren-Caserne.

Im September 1766 fand man noch eine zweite Capelle, merkwürdig durch Erhaltung zweier thönerner Cellenbilder, etwas über Lebensgröße, mit bemalten Kleidern; zwischen ihnen, auf demselben Podium, eine Pallasbüste und eine Flasche, davor ein Altar. Man nannte sie Jupiter und Juno, Winckelmann hielt sie für Aesculap und Hygiea. —

Mit dem allen durfte er nun vor der Hand nicht hervorkommen, so schwer es ihm ankam. „Ich muß vor jetzt alles auf dem Herzen und Magen behalten, um mir nicht künftig den ferneren Zutritt zu verscherzen. . . Ich muß wohl den Pythagoräer machen, um nicht aus Portici gejagt zu werden". „Zu seiner Zeit" würden alle diese Dinge erscheinen; dann — „wenn ich ferner keine Lust haben werde, nach Neapel zu gehen". Denn was in Neapel in den letzten Jahren zum Vorschein gekommen, war so bedeutend und vielverheißend, daß er beschloß, „von nun an alle Jahre zweimal die Reise nach Neapel zu machen" (6. Februar 1768).

§ 173.

Der Ausbruch des Vesuv.

Noch um einige Tage wurde der diesmalige Besuch in Neapel verlängert in Folge der großen Vesuveruption. Seine Gefährten auf den Excursionen in der Umgegend ließen alles im Stich, um Zeugen zu sein dieses im laufenden Jahrhundert in solcher Furchtbarkeit noch nicht vorgekommenen Phänomens. Das Museum wurde geschlossen.

„Ich habe das Glück genossen, den schrecklichen Ausbruch des Vesuv zu sehen, und vier verschiedene Nächte auf dem Berge selbst nicht ohne Gefahr zu betrachten. Dieser einzige Ausbruch des Vesuv würde die Reise bezahlt machen; denn wer es nicht gesehen, kann sich von diesem schrecklich schönen Schauspiel keinen Begriff machen".

In Sachen des Feuerbergs war Sir William in Neapel Autorität. Der Hof hatte mehr als einmal mit der Abfahrt nach Portici oder dem Aufbruch von da gewartet, bis er über den Eintritt und die Richtung des Ausbruchs sein Gutachten abgegeben. Duclos, mit dem er den Berg zum 22stenmale erstieg, zeigte er eine Sammlung sämmtlicher vesuvianischer Producte; jener meinte, er könne Professor der Naturgeschichte sein.

Nach einer fünfjährigen Pause hatte seit dem Januar 1766 ein neues Drama begonnen. Die bis zur obersten Oeffnung angesammelte Lava spaltete an mehreren Stellen den Gipfel; am 28. März gegen Sonnenunter-

gang war nach Donner und Erdbeben ein Strom hervorgebrochen, der fünfzehn Schritte in der Stunde machte, am 30. folgte ein Nachſchub, wobei der Krater Steine bis zu 200 Fuß Höhe emporſchleuderte. Täglich ſtieg Hamilton hinauf, die Nacht des 28. brachte er ganz oben zu; am 12. April waren Lalande und Boscovich mit; am 10. November der Herzog Carl Wilhelm Ferdinand. Nach dem Geſchichtsſchreiber dieſer Ereigniſſe, della Torre, war es die 26. Eruption ſeit der unter Titus.

Vom Ende 1766 bis zum März 1767 hatte der Krater in ſeinem Schlund fortwährend Lava und Steine emporgeworfen, aber außen nur die Rauchſäule gezeigt. Seitdem aber trat der Eruptionskegel (montagnuola) am Gipfel hervor, und war von nun an in fortwährendem Wachſen begriffen. Anfang October war die Lava bis oben hinaufgetreten, ein dumpfes Toſen im Schooß des Bergs, hörbar in den Ortſchaften, kündigte das Drängen der eingeſchloſſenen Maſſe nach einem Ausgang an.

Am 19., Montags früh, als Winckelmann gerade mit dem Baumeiſter Vanvitelli nach Caſerta gegangen war, trat die Kataſtrophe ein, deren Erzitterungen ſich bis zu jenem Luſtſchloß hin erſtreckten: „es krachte alles in unſerem Hauſe, da der Auswurf geſchah, und das ganze Land war mit Aſche bedeckt, welche wie Steingries iſt, und dem ſchwarzen Streuſande ähnlich ſieht“. Um die 20. Stunde italieniſcher Uhr vernahm man bis Neapel dumpfe Schläge im Berg, ähnlich einer Canonade; eine ungeheuere ſchwarze Rauchpinie erhob ſich aus der Mündung und zog vom Levante getrieben nach Sorrent und den Inſeln zu. Gegen Anbruch der Nacht war die Lufterſchütterung ſo ſtark, daß ſelbſt in Neapel die Fenſter zitterten, geſchloſſene Thüren anſchlugen und aufgingen; dabei ſpürte man einen brenzigen Geruch. Gegen Mitternacht ſpaltete ſich der Berg von oben herab, ein Lavaſtrom trat hervor und theilte ſich in zwei Arme, nach Ottajano und Reſina zu. Hamilton, der ſich gerade im Thal zwiſchen Veſuv und Somma, dem Atrio del Cavallo befand, war genöthigt ſich in vollem Lauf vor der aus dem Riß hervorſtürzenden und das Thal mit wenig verminderter Schnelligkeit durcheilenden Lava zu retten.

In der Richtung, welche die Lava dieſen und den folgenden Tag nahm, nach San Jorio (Giorgio) a Cremano zu, hatte der Marcheſe Berio ein hübſches Caſino, das ſeit fünf Jahren Lady Orford mit ihrem Florentiner Cavalier, Don Giulio Mozzi bewohnte. Hier ſtellte der Pater della Torre ſeine Beobachtungen an. Auch Winckelmann hatte öfters da gegeſſen und übernachtet; aber am Morgen des 20. wurde es der Lady unheimlich. Sie eilte nach Gaeta, und wollte Winckelmann in Caſerta abholen. Zum Glück verfehlte ſie ihn, er hätte ſonſt mit gemußt; er reiſte am anderen Morgen in der Frühe ab, ohne von ihrer Ankunft gehört zu haben.

An diesem Tag verdunkelte sich die Sonne, der Berg hüllte sich in Dampf, in dem die Feuerlinie der Lava durchschien. Um drei Uhr Nachts vernahm man ein fürchterliches Rollen (gorgogliamento) wie von einem ungeheuren Kessel siedenden Pechs, in den man Wasser gießt. Jedermann glaubte, erzählt della Torre, der Berg werde von den eingekerkerten glühenden Massen in Stücke zerrissen und in die Luft geschleudert werden. Wirklich riß er um sechs Uhr Nachts von oben bis zur Mitte auseinander, und ein viel stärkerer Strom trat hervor, ging über den alten weg und überholte ihn. Es war am Piano delle Ginestre, wo sich auch 1812, 22 und 58 der Vesuv öffnete.

Am Tag nach dieser schrecklichen Nacht ging Winckelmann nach Neapel zurück, und Abends noch nach Portici, in Gesellschaft Riedesels und d'Hancarville's, „nebst drei Bedienten mit Fackeln und Führern". Die Sonne stand glanzlos (pallido e smorto) am wolkenlosen Himmel, das unterirdische Getöse hatte sich gelegt; Nachts war der Berg ruhig. Aber die Lava setzte ihren Weg rasch fort. Ein Arm, der sich nach Torre del Greco abzweigte, kam bald zum Stillstand; der Hauptstrom ging nach dem Meere zu, füllte ein achtzig Palmen tiefes Thal aus, sandte zwei Nebenflüsse nach Portici und Resina zu, rückte dann auf S. Jorio los, schloß die Capelle S. Vito ein, und machte vor dem Casino Halt. „Die feurigen Ströme sind dermaßen schrecklich, daß, wenn sie sich nicht getheilt hätten, wäre es um Portici und um das Museum geschehen gewesen".

In dieser Nacht ergriffen die Bewohner von Resina die Flucht. Man erinnerte sich, daß die Lusthäuser von Portici und Granatello auf dem Hauptarm der Eruption von 1631 erbaut waren, die bis ins Meer vordrang. Ein Arm des jetzigen Stromes ging zwischen jenen zwei alten Dämmen her. „Wir waren dieselbe Nacht der Gefahr entgegengezogen, und tranken fröhlich auf dem Schloßplatz zu Portici unter dem Getümmel der Flüchtenden, weil wir in den Häusern, die bebten und krachten, nicht sicher waren".

„Wir hatten, um bis zur Mündung zu kommen, über schreckliche Berge von alter Lava zu klettern, bis wir an die neue Lava gelangten, die wir unter der oberen verhärteten Rinde laufen sahen. Endlich aber, nach dem allerbeschwerlichsten Weg von zwo Stunden, den ich als ein guter Fußgänger in meinem Leben gemacht habe, mußten wir ... die brennend heiße Lava übersteigen, welches unser Führer sich weigerte zu thun, und da kein Mittel war, ihn zu bewegen, nöthigte ihn der Stock, und du Han ging mit einer Fackel voran, und wir folgten mit zerplatzten Schuhen, sodaß uns auch die Sohlen unter den Füßen verbrannten. Da wir an die Mündung kamen, fanden wir dieselbe mit glühender Lava vermischt, sodaß die Oeffnung nicht kenntlich war. Hier war ich der erste, welcher sich auszog, um mein Hemde zu trocknen, und meine Begleiter thaten desgleichen. Während dieser Zeit

leerten wir ein paar Flaſchen Roſoli aus und brieten an dem feurigen Fluſſe Tauben, und Winckelmann hielt wie die Cyclopen nackend ſeine Abendmahlzeit; und da wir trocken waren, ſuchten wir den Rückweg, welcher aber gefährlicher war, als der Hingang".

Am 22. Donnerstags wiederum Gebrülle, Rauchpinie, rothglühende Sonne und Bimsſteinregen. Winckelmann vergleicht dieſes Getöſe „der Beſchießung einer Feſtung mit dem allergröbſten Geſchütz; es regnete zu Neapel kleinen Bimsſtein ſo dick als Schneeflocken, ſodaß die Sonne verfinſtert war". Die Nacht auf den 23. brachte er zum zweitenmale oben zu. „Geſtern (den 23.) war der Berg ruhig; aber heute fällt unaufhörlich ganz feiner Bimsſtein, und wir befinden uns wie in einem dicken Nebel; doch ſo, daß man an dem dicken Rauch, welcher von den Oeffnungen aufſteigt, ſehen kann, wo die feurige Lava herunterfließt". — —

Dies war das Schlußtableau der Fahrten nach Neapel. Damals hoffte er noch gar oft wiederzukommen. Aber noch vor Ablauf eines Jahres war er nicht mehr im Lande der Lebendigen. Es war ſein letzter großer Eindruck italieniſcher Natur. Dort als er am Verderben bringenden Höllenfluß ſtand, ſorglos, lebensfroh wie je, ging der Todesengel an ihm vorüber, der ihn wenige Monate ſpäter plötzlich, im tiefen Frieden der Natur, heimſuchte.

Siebtes Capitel.

Letzte Entwürfe und letzte Reise.

§ 174.

Neue Aussichten.

Denkt man sich in den Zustand eines Mannes hinein, der die alte Kunst gewissermaßen als seine Domäne betrachten konnte und das ganze Gebiet ihrer Denkmäler überwachte, der sich sagen durfte, daß er allein befriedigende Aufschlüsse zu geben vermöge, und auch dafür angesehen werde, eines Mannes ferner, der auf diese Denkmäler ein System, ein allumfassendes Werk gegründet hatte, und folglich keine Novität sehen konnte, ohne an die Stelle zu denken, die er ihr im kunsthistorischen Fachwerk zu geben habe, an die beweisende, exemplificirende, modificirende Bedeutung, die sie für jenes Ganze haben werde: einen solchen Mann mußte dieses Jahr und diese Reise in einen wunderlichen Zustand versetzen.

Bisher galt ihm Rom als Metropole von Kunst und Alterthum, aber als Metropole, die wie das alte Rom zugleich der Staat war, und außer der es nur Provinz gab. Das Inventar römischer Villen und Museen hatte er als fast alleinige Basis seiner Lehren angesehen. Jetzt thaten sich neue Länder auf, deren Flora und Fauna von den römischen Familien und Arten ganz verschieden war: die dorisch-griechische Baukunst in Sicilien, hinter der in ahnungsvoller Ferne Athen, Elis standen; die großgriechischen und sicilischen Vasengemälde, die Stadt Pompei. Hier war statt einer verschwindend geringen, zum Theil zweifelhaften Auswahl griechischer Originalwerke eine reiche Folge echthellenischer Zeichnungen in wünschenswerthester Continuität von ihren kleinasiatischen Wurzeln an bis auf den blühenden Stil der Grazie und Schönheit. Welche Fülle seltener Sagen, eigenthümlicher Sitten und Gebräuche, gegenüber dem zusammengeschmolzenen und durch den Sinn der Spätzeit alterirten Vorrath römischer Sarcophage und Wandgemälde. Dem gegenüber am andern Ende nun das ausführlichste Detailbild des Kunst- und Formenwesens der Kaiserzeit, ihres Luxus und Aberglaubens,

ihre Villen, Theater, Tempel. Noch nie hatte man Römisches und Griechisches, Hellenisches und Helleniſtisches in so scharfem Contrast sich gegenübertreten sehen. Zu diesen starkcolorirten, realistischen Zeitbildern verhielt sich das was man sich bisher über alte Kunst aus der großen Marmorarchitectur und Museumsplastik der Hauptstadt gefolgert hatte, wie die platonische Idee zu der Erscheinung.

Mit einer etwas gemischten Empfindung muß er doch diesen sich nachträglich aufthuenden embarras de richesses betrachtet haben. Er hatte sich früher überredet, daß von Pompei nichts rechtes zu erwarten sei; Sicilien hatte er sich als Wüstenei vorgestellt. Und nun öffneten sich ganz neue Welten:

Ach das Leben ist am Ziele,
Und die Kunst noch kaum begonnen!

Aber wenn er auch zuweilen von Wünschen nach Ruhe sprach, man darf glauben, daß er vollkommen rüstig und bereit war, alle Arbeit auf sich zu nehmen, die zur Ausbeutung dieser neuen Schachte erfordert wurde. Wenn er auch gewollt hätte, er hätte es nicht fertig gebracht, als unthätiger Zuschauer da zu sitzen. Wer sich öffentlich über eine Sache ausgesprochen hat, nimmt neue Daten mit ganz anderer Lebhaftigkeit auf, als wem dieses persönliche Interesse an der Sache fehlt. Daher der Trieb, alles Neue was ihm zu Gesicht gekommen, oder worüber ihm auch nur geschrieben worden war, sogleich zu veröffentlichen.

Von den Neapolitanern war ja ohnehin keine vollständige Beschreibung ihrer Entdeckungen zu hoffen, er kannte keinen, „der sie dort zu geben im Stande wäre". Die dortigen Vasen hatte zwar schon ein Anderer mit Beschlag belegt; aber Sicilien war noch nicht occupirt. Doch er brauchte gar nicht einmal zu reisen: in Rom selbst that sich genug auf, um seine forschende und edirende Thätigkeit stets in Athem zu halten: er durfte kaum suchen, nur sich besinnen.

Es waren die Bahnen der archäologischen Journalistik, in die wir ihn einlenken sehen. Seine jetzige Behandlung dieser Sachen hätte offenbar ihren angemessensten und bequemsten Niederschlag in Bulletins, Annalen gefunden. Welche seltsame Linie hatte also seine gelehrte Laufbahn beschrieben! eine Spirale von Innen nach Außen. Als er begann, stand ihm noch kein Denkmälerapparat für historische Uebersichten und ästhetische Theorien zu Gebote; ehe er eine anschauliche Kenntniß der Kunst hatte, unternahm er den Malern seiner Zeit die griechischen Werke zu schildern und zur Nachahmung vorzuhalten. Dann, im Lande der Kunst angekommen, ließ er die Beziehung auf Gegenwart und Praxis fallen und schuf, mit unzureichendem Material, halbahnend, ein geschichtliches Bild. Und jetzt, als dieß Material sich einzustellen,

als die Fülle des Echten ein sichereres Auftreten zu versprechen schien, fing das Einzelne an, ihn bloß als solches zu interessiren; das System aber blieb, wie es einmal Gestalt gewonnen hatte. Die Impulse aus der Kunst seiner Zeit, aus der Gedankenwelt seiner jugendlichen Studien verflogen und verklangen allmählich; der Ort drängte ihm seine Sitten auf. Winckelmann endigte also, wird mancher sagen, wo er hätte anfangen sollen. Mit allgemeinen Sätzen, mit dem „Wesentlichen der Kunst", dem „Systema", der Quintessenz begann er, mit Sammlungen und Beschreibungen, mit dem Körper und Buchstaben endigte er.

Aber so ist der Gang menschlichen Erkennens. Man beginnt mit den Systemen der Natur, mit gesellschaftlichen Utopien, mit Ideen und Entelechien, man endigt mit der Induction und der Mechanik. Später könnte man ein ganz anderes System aufbauen, präcisere Linien ziehen, reichere Farben auftragen; aber es ist zu spät, das Interesse an jenen freien Phantasien der Vernunft, die man Metaphysik nennt, ist vorbei, und sie sind auch entbehrlich geworden. —

Nur behielt Winckelmann ein Widerstreben gegen das Miscellenhafte, gegen die Zersplitterung des gelehrten Gazettiers. Seine alten Pläne ließen ihn nicht los, sie nöthigten das Neue, sich ihnen einzufügen. Dieß war auch durch äußere Rücksichten empfohlen. Da der Neapler Hof „durchaus nichts geschrieben haben wollte", so bot eine neue Ausgabe der Kunstgeschichte einen Platz, wo derartige Mittheilungen „nicht sogleich in die Augen fielen". In ihre dehnbaren Capitel sollte alles neue eingeschoben werden. Bei dem anderen großen Werke brauchte man solche Einschiebungen nicht einmal zu machen, man konnte einfach Fortsetzungen folgen lassen. Die sicilischen Vasen hätten gewiß einen dem ersten Band der Monumenti ebenbürtigen Reichthum seltner und gelehrter Vorstellungen geliefert; aber er hatte keine Geduld zu warten, bis die verschobene Reise sich realisirte; er brachte auch aus dem, was ihm zur Hand war, bald ein neues Hundert heraus.

Diese Productivität bekommt nach und nach etwas kurzathmiges, fieberhaftes. Jene Sammlung des Geistes, die aus der unmittelbaren Thatsache erst nach langwierigen, verschwiegenen Ueberlegungen, durch vielfältige Zwischenglieder, das gewinnt, was sie ausspricht und mittheilt, — sie ist vorbei: Entdeckungsreisen, Zeichnen, Stechenlassen, Blättern nach gelehrten Schlüsseln, darum dreht sich jetzt alles. Es ist ein Zeichen geistiger Ueberreizung, wenn die Gedanken auch nach gemachtem Abschluß, unwillkürlich und unaufhaltsam fortarbeiten. Zu den drei Werken, sämmtlich Bearbeitungen und Fortsetzungen alter, die ihn gleichzeitig beschäftigten und Sorgen sehr verschiedener Art verlangten, kam noch eine bisher immer im Wachsen begriffene Correspondenz („er fertige mehr Briefe ab, als eine ganze Universität in corpore"),

endlich Reiſeprojecte nach Sicilien, Neapel, Griechenland und Deutſchland, die ihn fortwährend nach verſchiedenen Richtungen hin- und herzogen. In dieſem ſonderbaren Zuſtand befand ſich Winckelmann im letzten Jahre ſeines Lebens: nichts ſchien auf ein Ermatten oder gar aufs Ende hinzuweiſen; ſein Leben, ſeine Thätigkeit ſchien von nun an eine geſteigerte Bewegung anzunehmen. „Wieviel wichtige Projecte gehen mit ihm verloren!“ ſchrieb Lippert. „Ich habe nicht leicht einen Brief von ihm erhalten, worin er mir nicht von einem neuen Vorhaben geſchrieben, wozu er die Materialien bereits liegen hatte“.

§ 175.

Der dritte Band der Monumenti.

Ein Vierteljahr vor dem Erſcheinen der Monumenti, als der Druck im vierten Regiſter war, und dem Autor zum erſtenmale wieder frei ſtand, „die Bruſt zu erweitern und Athem zu ſchöpfen“, taucht plötzlich der Gedanke eines dritten Bandes auf. Kein Wort war bisher gefallen, daß noch ein weiterer Band in Ausſicht ſtehe, nichts iſt in den zwei erſten, was dieſe eines Zuſatzes bedürftig erſcheinen ließe. Aber der einmal in ſtarke Bewegung geſetzte, aus ſo verſchiedenen Thätigkeiten zuſammengeſetzte Mechanismus konnte nicht ſofort ſtilleſtehen, als der äußere Anlaß aufhörte. Winckelmann konnte nun keinen Gang durch einen Palaſt oder eine Villa mehr machen, ohne eine Nummer für weitere monumenti inediti zu entdecken. Auch der Geiſt buchhändleriſchen Geſchäfts war über ihn gekommen. Endlich hatte er ſich treffliche Zeichner und Stecher herangezogen. Der Beifall, den das Werk fand, ermunterte zu deſſen Fortſetzung.

Im Januar 1767 ſtand der Plan einer ſolchen Nachleſe zu dem antiquariſchen Werke feſt, die künſtleriſch dieſes weit übertreffen, „mit aller möglichen Pracht erſcheinen“ ſollte. Einige Denkmäler, die hierzu einluden, mögen die erſte Veranlaſſung geweſen ſein. In der Weiſe der ſchönen Stiche Mogalli's im zweiten Band ſollten eine Reihe römiſcher Juwelen, auch ſolche die gerade keine neue Erklärung darboten, in würdiger Weiſe geſtochen werden. Solche Stücke waren die Ficoroniſche Ciſta aus Paläſtrina im Jeſuitencolleg; die Barberiniſche, jetzt Portland-Vaſe ſammt der großen capitoliniſchen „Urne des Septimius Severus“, in der ſie gefunden war; die Marmorſchale mit der Ruhe des Hercules in der Villa Albani; eben da die Aeſopbüſte; das grandioſe griechiſche Relief des Palaſts St Croce mit der Hochzeit des Neptun und der Amphitrite (in München); die Urne mit Actäon in Villa Borgheſe.

Die Reiſe nach dem Süden verſprach eine gute Ernte: die „ſchönſten und

ſchwerſten" Vaſen von Catania ſollten die Maſſe des Werks bilden. Als die ſicilianiſche Reiſe vertagt wurde, wurde das Unternehmen nicht vertagt. Aus Neapel brachte er manches mit, vor allem einige der ſchönſten Vaſen der Sammlungen Porcinari (Oreſt von den Furien verfolgt) und Hamilton. In der Villa des Vedius Pollio am Poſilipp fand er ein „außerordentlich ſchönes erhabenes Werk von ſeltenem Inhalt" (?). In Pozzuoli ließ er die große von aſiatiſchen Städten dem Kaiſer Tiberius geweihte Baſis aufnehmen; in der Kirche S.ª Chiara das als chriſtlicher Sarcophag dienende Relief des Proteſilaos und der Laodamia. Della Torre geſtattete eine Copie der Schale von Achatonyx im farneſiſchen Muſeum, die aus dem Mauſoleum Hadrians ſtammte und nach Uhden (1835) Aegypten im Schmuck der Fruchtbarkeit nach der Ueberſchwemmung darſtellt.

Die unerſchöpfliche Villa Albani gewährte noch eine Nachleſe von ungefähr 25 Stück; darunter war die bedeutende Pallas, welche noch jetzt die eine Spiegelniſche der Galleria nobile ſchmückt; die Trophäen über den Thüren, das Relief des Morpheus, der Atlas, die Kaiſeralloeution, die Weinbereitung, Hercules bei den Heſperiden u. a. In verödeten Villen, auf ſtaubigen Treppen und in düſtern Höfen römiſcher Paläſte ſuchte er ſelten vergebens. Beſonders in Villa Pamfili wurde viel gezeichnet, z. B. ein Basrelief mit Hecuba. Im Belvedere von Frascati wurde die Apolloſtatue aufgenommen. Die Kunſthändler, Beliſar, Jenkins, Dehn ſteuerten bei. Die Vaticaniſche und die Albaniſche Bibliothek lieferten noch Zeichnungen nach alten Gemälden, darunter von Ghezzi. San Lorenzo vor den Mauern entnahm er den Sarcophag des Cardinals Guglielmo Fieſchi mit dem dem dritten Jahrhundert angehörenden Relief der Vermählungsfeier. Auswärtige Freunde verſprachen Beiträge; ſo findet man u. a. die vier Goldſchalen des Biſchofs Lucheſi zu Girgenti, den betenden Knaben der Terraſſe von Sansſouci, die Amazonen-Vaſe in Wien und zwei bacchiſche Vaſen daſelbſt. Von der in den Beſitz des Dr. Mead gekommenen Terracotta mit dem Bilde des Demoſthenes fand ſich noch ein Gypsabguß.

Die Vorbereitungen dieſes dritten Bandes beſchäftigten Winckelmann ununterbrochen bis an ſeinen Tod. Er wollte „all ſein Vermögen daran wenden". Die Mehrzahl war ſicher bereits aufgenommen, Mogalli hatte die Zeichnungen erhalten und in Angriff genommen. Sogar die Vignetten oder Fregi (Gemmen, Trophäen) waren ſchon feſtgeſtellt. In Porto d'Anzo wurden die alten Scribenten durchſucht. Der Band ſollte „an Wichtigkeit dem erſten nichts nachgeben"; ja die etwa im Druck und in der Arbeit nicht erfüllten Erwartungen, „das woran er aus Mangel an Kräften nicht hatte reichen können", erſetzen. Er wollte „nichts von Gelehrſamkeit in Alterthümern auslaſſen, damit dieſes Werk ein Inbegriff von allen möglichen

Sachen werde", und er hoffte, daß durch daſſelbe „dieſe Wiſſenſchaft ein ganz neues Syſtema bekommen werde. . . . Ich muß mich ſelbſt wundern, ſchreibt er Heyne den 13. Januar 1768, über die ſeltenen und mehrentheils ſchwer zu erklärenden Werke, die ſich noch immer finden".

Winckelmann wollte die Zahl hundert nicht überſchreiten, im Mai hatte er etwa dreißig aus der dreifachen Zahl ſeltener und unbekannter Denkmäler ausgeleſen. Es ſind noch vier Verzeichniſſe übrig, die ſich in den franzöſiſchen Kriegen auf die Bibliothek der Ecole de médecine zu Montpellier verloren haben, von wo ſie mir durch die Güte des Herrn Profeſſor Eduard Reuß in Straßburg mitgetheilt wurden. Unter den anfangs ausgewählten und dann wieder ausgeſchiedenen befinden ſich: die Büſte des Iſocrates, die Bronze von Sansſouci, der Satyrkopf im Capitol (Galleria 14 — ein lebhafter alter Kopf mit drohendem Blick); der Carneol mit dem Kopf des S. Pompejus und dem Namen des Agathangelos, der Polyphem im Palaſt Mattei, das Tempelrelief und die Schmiede in Villa Negroni, die ſogenannte Electra der Villa Pamfili, die Serapisara, welche als Baſis des rothen Fauns im Capitol dient, die Spitze des Barberiniſchen, jetzt im vaticaniſchen Garten befindlichen Obelisken; die ſogenannte Leda auf dem Schwan bei Strozzi, welche aber Cyrene ſei, u. a. m.

Zuletzt ſtanden über neunzig Denkmäler feſt. Im Manuſcript iſt jedem ein Quartblatt gewidmet, mit einer italieniſchen Ueberſchrift, die aber oft ſo unbeſtimmt iſt (z. B. 49 Sepoleri, 82 Seagliare il giavelotto, 77 Terra cotta del S. Morison, 23 Ornamenti, 40 Cameo di Jenkins), daß man nicht herausbekommen kann, was gemeint iſt. Eine ſachliche oder hiſtoriſche Ordnung iſt nicht vorhanden. Auf dieſe Blätter ſind dann Stellen aus alten Schriftſtellern eingetragen, von einer einzigen bis zu zwanzig; Bemerkungen ſind ſelten. — Daß das Werk die Archäologie in ähnlicher Weiſe wie die erſten Bände gefördert haben würde, dieß war eine Selbſttäuſchung des Verfaſſers. Die merkwürdigſten Stücke waren die farneſiſchen Cameen, ferner die aus den Katakomben in ſeinen eigenen Beſitz gekommene (auf achtzig Zechinen geſchätzte), Theſeus von den Centauren im Schlaf überfallen, eine dritte mit der Geſchichte der Hypſipyle, und die Hamilton'ſche Vaſe mit dem Raub der Leucippiden (S. 396), die auch „das allerhöchſte der Zeichnung" ſein ſollte „von dem was uns irgend in den Werken des Alterthums übrig geblieben iſt". Sonſt ſind aus jenen Stellen kaum bemerkenswerthe Erklärungen heraus zu finden; von den Denkmälern gelang mir etwa ſiebzig feſtzuſtellen.

§ 176.

Neue Ausgabe der Kunstgeschichte.

Aber dieses Unternehmen war nur eine Erholung neben der anderen Arbeit, die sich seit dem Frühjahr 1767 seiner man möchte sagen bemächtigt hatte. Auch nach Neapel begleitete sie ihn. Ein unwiderstehlicher Trieb war über ihn gekommen, sein bestes, eigenstes Werk, — das in dem er einst alle Strahlen seines Denkens und Forschens gesammelt hatte, neben dem alles sonst nur Parerga waren, in einer der durch fünfjährige, unausgesetzte Forschung und Erfahrung erweiterten Einsicht angemessenen Gestalt der Wissenschaft zu übergeben. Es war unerträglich, sich die Kunstgeschichte mit allen Mängeln, Lücken und Flecken, die ihm nach und nach aufgestoßen waren, in der Welt umlaufend zu denken. Die Anmerkungen, d. h. die Zuthaten einer neuen Auflage, hatte er sich nicht enthalten können, voranlaufen zu lassen; aber diese Erleichterung war nur palliativ; ebenso die der italienischen Epitome. Wieder war es die Kunde von einer Uebersetzung, die ihn veranlaßte, an das alte Buch Hand anzulegen. Der Maler Heinrich Füßli hatte die „Gedanken über die Nachahmung" und die „Abhandlung von der Empfindung des Schönen" ins Englische übersetzt; im April 1767 schrieb man von Zürich, daß er nun auch die Kunstgeschichte vornehmen wolle.

Sofort fing Winckelmann an, „Anmerkungen über dieselbe" für jene Uebersetzung aufzusetzen; erklärte sich „erbötig, ganze Capitel umzuarbeiten". Im Juni ist diese „Ausbesserung und Vermehrung der Kunstgeschichte" schon seine „vornehmste Beschäftigung", ihn „däuchte, daß endlich etwas Vollkommenes aus Licht treten könne". Die englische Uebersetzung kam nicht zu Stande, ich weiß nicht warum; aber der Autor war einmal in Bewegung. Der dringende, unabweisliche Wunsch reifte, eine zweite Originalausgabe herzustellen. Er war nicht mehr Herr seiner Productivität. „Da ich in meiner Kunstgeschichte von neuem gestöret, um dieselbe zu einer britischen Uebersetzung zuzurichten, ist es mir ergangen, wie dem der ein Gebäude ausbessern will, wo anstatt tausend Thalern Anschlag hunderttausend erfordert werden; denn wenn man anfängt, den Bau nur im geringsten zu bewegen, erschüttert das ganze Werk". Er wartete nicht einmal, bis die bereits erschienenen „Anmerkungen" in Rom ankamen (November 1767), die doch in die neue Ausgabe verwebt werden mußten. Viel mehr, als er geglaubt hatte, floß ihm aus den Beobachtungen der letzten Jahre zu. „Ich wundre mich selbst, schrieb er Riedesel den 7. Juli, über die seltenen Abhandlungen, die sich mir darbieten". —

Aber ein schwer zu beseitigendes Hinderniß stellte sich dem Plan entgegen: das Recht des Verlegers der ersten Ausgabe und der Anmerkungen. Er wußte, daß Walther einen großen Theil der ersten Auflage noch auf Lager

hatte. Dieſer mußte umgangen werden. Zuerſt wandte er ſich an die Zürcher. Er erbot ſich (27. Juni), „ein völlig durchgearbeitetes Exemplar ohne Entgeld zu überſchicken, mit dem Beding, anſtatt der meiſten Kupfer andere aus dem italieniſchen Werk ſtechen zu laſſen, oder nach andern von ihm beſorgten Zeichnungen". Allein es wäre eben doch ein Nachdruck geweſen. Winckelmann machte zwar geltend, daß er ſie, noch ohne die einzuſchaltenden „Anmerkungen", faſt um das Drittheil vermehrt habe, und die Zuſätze ſeien nicht leichter als der Einſchlag; mußte aber doch zugeben, daß aus der Einfügung der „Anmerkungen", ohne die ſie nichts Vollſtändiges ſein könne, „der größte Handwerksverdruß erwachſen müſſe". Er ſchreibt den 22. Juli 1767 an L. Uſteri: „Unſeres Füßli Beſorgung (=niß) über eine neue Ausgabe der Geſchichte ſehe ich ſehr wohl ein, denn Walther iſt mächtig in dem Reiche der Buchhändler; unterdeſſen wird es über lang oder kurz zu einem zweiten Drucke kommen müſſen".

Er machte hierauf einen Verſuch bei den Berlinern, durch Stoſch (18. Juli). „Ich bin ſo verliebt in dieſe Arbeit, daß ich dieſelbe niemals aus der Hand lege. . . Ich will die „Anmerkungen" einſchieben, Kupfer dazu ſtechen laſſen und neue Regiſter verfertigen; und alſo zubereitet ſoll eine neue Ausgabe erſcheinen. Dieſe wünſchte ich auf meine Koſten drucken zu laſſen, und zwar in Berlin, wo ich bei meiner Anweſenheit die Anſtalten dazu machen könnte. Zur Ausführung dieſes Anſchlags würde ein Buchhändler unentbehrlich ſein, welchem man einen Theil des Honorars zuſchlagen müßte, damit derſelbe der Beſorgung des Drucks als auch des Vertriebs ſich unterzöge. . . . Walther wird ſich dem Teufel ergeben; er kann ſich aber zufrieden ſtellen, und hat Zeit genug gehabt, ſeinen Druck zu verkaufen, und da er mich ſchändlich hintergangen hat im Honorar für dieſe Arbeit, ſo will ich weiter weder mit ihm, noch mit einem andern Buchhändler mich auf eine ſolche Art einlaſſen".

Ohne die Antwort von Berlin abzuwarten, ſchrieb er an dem Buch „unermüdet"; ließ Kupfer ſtechen; „ſein ganzes Herz hing ja daran"; in der Julihitze „beſchäftigte ihn die Arbeit dergeſtalt und mit ſo vielem Vergnügen, daß er einmal binnen acht Tagen keinen Fuß aus dem Hauſe ſetzte". Die Ausgabe wuchs auf zwei ſtarke Quartbände an.

Die Antwort, die Stoſch im September ſandte, war nicht tröſtlicher als die Zürcher. Auch in Berlin fürchtete man, Walthers Privileg möchte ſich ſelbſt auf eine „ganz und gar umgearbeitete Auflage erſtrecken", auf eine „die ein ganz ander Werk ſein werde".

Aber er war nun ſchon zu weit gegangen. „Ich kann ſagen, die Welt würde etwas verlieren, wenn dieſes Vorhaben nicht ausgeführt werden ſollte". Es iſt, als hätte ihm geahnt, daß er keine Zeit zu verlieren habe; als habe

er sein Haus bestellen, das Werk, welches sein bleibendes Denkmal war, um jeden Preis so, wie er es als Scheidender billigen konnte, der Nachwelt vermachen wollen.

So entschloß er sich denn, mit bitteren Klagen über die in Deutschland herrschende Tyrannei, die den Lauf der Wissenschaften hemme, über „Gildenzunft", selbst den Verlag zu übernehmen, und sollte auch kein einziges Exemplar auf der Leipziger Messe verkauft werden dürfen. Die Druckkosten berechnete er auf fünfhundert Thaler. Da er aber „wohl einsah, daß er ohne durch die Hände jener Gildenzunft zu gehen, nicht am besten fahren werde", so sollte die Absicht dieser Ausgabe auf Länder gehen, „wo keine Gilden sind und wo Bücher einen freien Kauf haben"... Eine französische Uebersetzung sollte in Berlin gemacht werden, der Druck aber (nachdem Holland aufgegeben war) in Rom, in der Propaganda unter seinen Augen geschehen. Er wünschte auch die Pariser Uebersetzung zu verdrängen, an die er nicht ohne Ekel gedenken könne, denn nicht leicht sei je eine Schrift in der Uebersetzung übler gemißhandelt worden. Ganz neue, große und schöne Kupfer sollten sie zieren. Aber er konnte sich nicht gedulden, bis man dort einen Uebersetzer gefunden hatte; er entschloß sich (es ist unglaublich!) ihr eigenhändig das „Modekleid" zu geben, „sie aus dem gröbsten zu übersetzen und diese Arbeit nachher von mehr als einer Person in Italien übersehen zu lassen".

Das war freilich eine starke Geduldsprüfung, eine wahre „Marter". „Zu dieser Dolmetschung (9. December) meiner eigenen Gedanken fühle ich in mir keinen sonderlichen Beruf, aber hier in Rom ist kein anderer Weg. Es ist ein bitterer Bissen auf lange Zeit". Der Anfang wurde gemacht; „aber außer der Schwierigkeit, die ich wegen weniger Uebung finde, traue ich mir selbst in der Länge die Geduld nicht zu: soviel Geduld ich auch immer besitze, fehlt es mir hier an derselben, und es ist für mich verlorene Zeit, die ich weit nützlicher verwenden könnte". Ungeduldig ruft er aus: „Bald werde ich die Feder in der Hand zerstauchen, so sehr fängt mir an das Geschäft des Autors lästig und unangenehm zu werden, ein Geschäft, das bei Gott niemanden leicht fett machen wird".

Es kam noch ein Vorschlag von Mechel in Basel, aber er hatte sich schon mit dem Gedanken des Selbstverlags vertraut gemacht. „Es sei kein anderer Weg, den Vortheil seiner sauern Arbeit selbst zu genießen... Der höchste Preis, auf den sich der vorgeschlagene Verleger einlassen werde, würde drei Zechinen sein, die ihm Walther zuletzt bezahlt habe, — die Schreibegebühren! Die griechischen Citate (es seien mehr als hundert alte Scribenten von neuem erklärt und verbessert) und die Register forderten seine Gegenwart bei dem Druck selbst".

Da warf er endlich die widerwärtige Arbeit von sich, und bat Stosch

inſtändig, ihm einen geſchickten Mann in Berlin (utriusque linguae doctum) auszumachen, der die Ueberſetzung auf des Autors Koſten übernehme. Die Arbeit ſolle ihm angenehm ſein, da er hundert verſchiedene Dinge lernen werde. Oſtern hoffte er einen Theil der Handſchrift zu ſchicken. Es war die Rede von dem Academiker Touſſaint, dem Verfaſſer der Moeurs, der an der Ecole militaire ſtand; auch an Merian und Sulzer dachte man; Stoſch' Vetter, der königliche Bibliothecar, erbot ſich zum Beiſtand. Die Citate werde er in Rom zurückbehalten, „damit nicht etwa ein Copiſt des Ueberſetzers eine Abſchrift heimlich nach Holland ſchicke, denn dieſe Beweiſung der angeführten Schriften könne nur Gott allein angeben, wenn ſie ausgelaſſen ſeien". Es ſcheint, daß dieſe Ueberſetzung nach Winckelmanns Tode begonnen wurde.*)

Obwohl das Werk keineswegs, wie er behauptete, ſo „umgeſchmolzen" war, „daß von dem gedruckten nichts bleibe", denn die alten Abſchnitte blieben meiſt unverändert ſtehen: ſo fand es der Verfaſſer doch nöthig, das Ganze umzuſchreiben. Da mögen wir ihm wohl glauben, daß es ihm eine „unglaubliche, erſtaunliche Arbeit gekoſtet". Er hoffte es vor der Reiſe zu endigen. Bald ſchien er ſich in der erſten Ausgabe „nichts geleiſtet zu haben . . . . Das Werk iſt wie völlig neu anzuſehen . . . . Ich ſchlage (6. Februar) das Buch zuweilen nur auf, um fröhlich zu ſein; denn ich bin völlig mit mir zufrieden. Ich verſtand noch nicht zu ſchreiben, da ich mich an dieſelbe machte; die Gedanken ſind noch nicht gekettet genug; es fehlt der Uebergang von vielen in diejenigen die folgen, worin die größte Kunſt beſteht. Die Beweiſe haben nicht alle mögliche Stärke, und ich hätte hier und da noch mit mehr Feuer ſchreiben können. Dieſe Mängel hat mich das große italieniſche Werk gelehrt, da das Theater weit gefährlicher war, wo ich aufzutreten gedachte, und der Höchſte hat Segen und Gedeihen gegeben".

§ 177.

Characteriſtik der zweiten Kunſtgeſchichte.

Daß dieſe zweite Kunſtgeſchichte das Doppelte des Umfangs der erſten bekam, und inſofern allerdings „ein ganz anderes Werk" geworden war, kann nicht Wunder nehmen. Ein Werk, das nach einem ſo ſyſtematiſch-umfaſſenden Plan angelegt iſt, das kein Abſchluß, weder der perſönliche eines Forſcher-

*) Merian ſchreibt an Raspe in Caſſel den 25. Januar 1769: On fait ici une nouvelle traduction françoise de l'Histoire de l'Art du feu Abbé W., sur un manuscrit de l'auteur, qui a heureusement échappé à cet Archange etc.

lebens, noch der historische einer wissenschaftlichen Periode ist, das vielmehr das Studium eröffnet, ist selbst einer der größten Impulse zur Erweiterung seiner Wissenschaft. Zahllose Beobachtungen in Denkmälern und Büchern, die sonst auf die Erde fallen würden oder in Miscellen und Fundberichten zerstreut, werden nun von Theilen eines gegliederten Ganzen angezogen und assimilirt. Der Zustand des Verfassers nach der Vollendung des Werks ist das Gegentheil von bequemer Ruhe: die in die Welt geworfenen Gedanken arbeiten fort in seinem Geiste, nur ein zweites, geschäftigeres Stadium der Arbeit beginnt nach dem Druck. Winckelmanns römisches Leben war nichts anderes als ein Fortarbeiten an der Kunstgeschichte, als der centralen Form seiner Kunsterkenntniß.

Das Verhältniß des neuen Werks (das leider in einer schlechten Ausgabe (1776), auf welche sich die Dresdener (1809—1815) gründen mußte, weil das Original nicht mehr aufzufinden war, in die Hände des Publicums kam) zu dem alten ist nicht ganz so, wie es nach Winckelmanns Aeußerungen scheinen sollte. Als neue Lösung der Aufgabe von richtigerer, höherer Einsicht aus, oder als Reproduction der ersten Ausgabe von einer denkenden Beherrschung des wesentlich erweiterten Stoffs aus, ja selbst bloß als Verarbeitung und Verschmelzung der neuen Zusätze mit dem früheren Kern kann das Werk nicht bezeichnet werden. Das Neue wird nur in das Fachwerk des Alten an passenden Stellen eingeschoben, obwohl der Zusatz oft umfangreicher ist als der Kern. Winkelmann hat sein altes Haus nicht abgebrochen, und mit den alten und neuhinzugekommenen Steinen ein neues aufgeführt nach schönerem Plan: sondern er hat sein etwas eilig eingerichtetes Haus reich mit Mobilien, Gemälden, Blumen auf den Balcons, Statuen in Nischen und auf Balustraden ausgestattet.

Die Erweiterung ist theils eine stoffliche, theils betrifft sie die Ausführung, Darstellung und Illustration der Gedanken. Modificationen dagegen, die nicht schon in den „Anmerkungen" und dem „Trattato" vorkämen, dürften kaum nachzuweisen sein. Die stoffliche Erweiterung überwiegt. Es sind archäologische Punkte und Paragraphen, aus denen, wenn er so fortgefahren hätte und ihnen Vollständigkeit und Gleichmäßigkeit gegeben, ein Lehrbuch der Archäologie geworden wäre; dabei wurden neue Entdeckungen parteiisch bevorzugt. So wird die in der ersten Ausgabe nur leicht angelegte und nur zur beispielsweisen Erläuterung des antiken Schönheitstypus herangezogene Characteristik der idealen Typen durch eine Reihe neu beobachteter Beispiele erläutert. Z. B. der indische Bacchus, der edelgeformte alte Silen (Satyr mit dem Bacchuskind), die subalternen zeusartigen Typen der Meergötter, der Centauren; ferner die Venus (von Capua), die Roma, Ceres und Proserpina auf syracusischen Münzen, die Amazone, die Larven.

Es sind ferner hinzugekommen Paragraphen und Ausführungen über die Composition und deren Gesetz der Sparsamkeit und Ruhe, gegen den modernen Tumult und Contrapost (V, 4, 14—16); über provinzielle und coloniale Kunst und deren Inferiorität (VIII, 3, 12 f.); über die Stellung mit übereinandergeschlagenen Beinen als Zeichen der Ruhe oder auch Betrübniß (V, 3, 10); über geschlossenen und offenen Mund (V, 5, 26); über einzelne Theile, z. B. Knie (V, 6, 5); gegen Vitruvs Ableitung der Bauverhältnisse von denen des Menschen (V, 4, 5); über Parenthyrsos (V, 3, 23); auch Vorschriften über Betrachtung alter Werke werden ertheilt (VIII, 3, 19).

Eine innere Weiterbildung, der ästhetischen wie der historischen Sätze, hat kaum stattgefunden. Die Abschnitte über Schönheit und Grazie, die Characteristik der Stilnüancen ist wörtlich stehen geblieben; die Beschreibungen der Meisterwerke sind nicht vermehrt worden; — obwohl die monumentale Anschauung reicher geworden war. Einiges gehört der logischen und rhetorischen Darstellung an.

In logischer Beziehung bemerkt man hie und da Ansätze zu schärferer Fassung der Begriffe und zusammenhängenderer Aneinanderfügung der Gedanken. Er wirft die Frage auf, ob der analytische oder synthetische Gang in der Lehre vom Schönen vorzuziehen sei, und entscheidet sich für das Fortgehen von den Theilen oder den Formen des Einzelnen aufs Ganze im mündlichen Unterricht, in der Wissenschaft aber für das umgekehrte (V, 5, 2). Der Begriff des Ideals wird als der höhere dem des Schönen übergeordnet; es giebt auch ein Ideal im Häßlichen (IV, 2, 25). Das Wort „Wohlstand" wird angenommen zur Bezeichnung der Angemessenheit des Ausdrucks und der Handlung an Würde (V, 3, 10). Das Verhältniß der Schönheit, als des höchsten Zwecks der Kunst, zu Proportion und Ausdruck wird bestimmt formulirt: die Proportionen sind die unerläßliche Vorbedingung (die „Gründe") der Schönheit, aber an sich nicht Schönheit; wie Gesundheit noch nicht Glückseligkeit ist, aber eine ihrer Bedingungen. Ausdruck und Schönheit, Leben und Form fordern sich gegenseitig, wie Liebe und Haß nach Empedocles die Welt bilden (S. 163). Für das Reizende wird der Ausdruck „Lieblichkeit" gewählt.

Mancherlei Zusätze sind wie die letzten Pinselstriche, mit welchen der Maler das vollendete Bild liebkost. Zwar kein neuer Zug kommt durch sie hinein, aber sie nehmen Härten weg, kommen dem Auge entgegen, machen die Wirkung frappanter. Die Kunst des älteren Stils war streng und hart, wie die Gesetze Draco's, welche auf das geringste Verbrechen den Tod setzten, und wie die alte Heldendichtung, deren Lob nicht mit der sanften Leier stimmt (VIII, 1, 17). Hier steht das Wort von der Einpflanzung edler und erhabener Gesinnungen durch die Freiheit, als der Mutter großer Be-

gebenheiten, die miterlebt zu haben dem Eindruck der Meeresfläche und der Brandung verglichen wird (S. I, 221). Unter den fördernden Urſachen wird der „fröhliche Sinn“ mehr betont, aus dem die Nationalſpiele abgeleitet werden, die wieder ſo viele Ehrenſtatuen veranlaßten. „Die Großmuth iſt nach der Anſicht griechiſcher Künſtler gepaart mit der Einfalt; Achill zeigt mitten im jähen Zorn und in der Unerbittlichkeit eine offenherzige Seele ohne alle Verſtellung und Falſchheit; auf dem Geſicht der Helden zeigt ſich kein ſpitzfindiger, leichtfertiger oder liſtiger, noch weniger höhniſcher Blick, ſondern die Unſchuld ſchwebt mit einer zuverſichtlichen Stille auf demſelben“. „Die Kunſt hat mit Athen immer einerlei Schickſal gehabt“. „Die Tyrannei und die Kunſt ſtimmen nirgends zuſammen“. Der einzige Krieg, in dem die Künſte nicht gelitten, ja ſich mehr als je hervorgethan haben (Olymp. 80, 4) wird verglichen mit „den kleinen Zwiſten, die bei der Liebe zu entſtehen pflegen, indem dieſe mehr verfeinern und verbinden“. (IX, 2, 3).

In der Lehre vom Ideal tritt noch beſtimmter hervor, daß es keineswegs ein Durchſchnittstypus der Gattung iſt; der Künſtler erſcheint noch mehr als früher ganz frei ſchaltend in Auswahl und Zuſammenſetzung von Theilen, die in den Naturweſen getrennt ſind. Die weibliche Form wird als die unvollkommnere erwieſen nach dem Satz des Ariſtoteles; und, wie ſchon im Trattato, das durch Beimiſchung der Formen von Verſchnittenen erzeugte jugendliche Ideal dem reinmännlichen vorangeſtellt. Der Hermaphrodit heißt ein hohes Ideal.

Die Ruhe im Ausdruck wird begründet durch den Satz von der leichtern Erkennbarkeit der wahren geiſtigen Beſchaffenheit im Zuſtand der Stille. An Medea und Klytämneſtra in Vollführung ihrer Schreckensthaten wird gezeigt, wie die Frauen bei den Alten nie aus der Eigenſchaft ihres Geſchlechts gehen (V, 3, 16); am Bilde der Hecuba, daß man Schönheit mehr als Wahrheit im Auge hatte; an Kaiſermonumenten, daß man auf öffentlichen Werken keine ausgelaſſenen Leidenſchaften darſtellte.

„Es verhält ſich hier, wie mit den Leidenſchaften ſelbſt, die, wie Chryſippus der Stoiker lehrte, dem Lauf von jähen ſteilen Orten ähnlich ſind, welcher, wenn man einmal ins Laufen gekommen, ſich weder aufhalten läßt, noch zurückzukehren verſtattet; denn da, wie Horaz ſagt, die Seelen ſelbſt in den elyſiſchen Feldern weniger auf die zärtlichen Gedichte der Sappho als auf die des Aleäus aufmerkſam ſind, weil dieſer von Schlachten und von verjagten Tyrannen ſingt, ſind wir von Jugend auf mehr vom wilden Getümmel und vom tobenden Geräuſch, als von friedlichen Begebenheiten und vom ſtillen Wandel der Weisheit eingenommen; daher der junge Zeichner williger vom Mars in das Schlachtfeld, als von der Pallas zu einer ſtillen Geſellſchaft der Weiſen geführt wird. Die Lehre der Ruhe und Stille in

Entwerfung der Bilder ist diesem, wie aller Jugend die Lehre der Tugend, widersinnig, aber nothwendig; und sowie nach Hippocrates die Genesung des Fußes die Ruhe ist, muß dieselbe auch bei solchen Künstlern bei der Ruhe anfangen".

Ueberall sieht man, wie sich Winckelmann seiner Idiosyncrasie in Auffassung des Alterthums, in der Wahl der von ihm gelobten Züge überläßt, man erkennt die Hinneigung zum Sanften, Weichen, Lieblichen. Als practische Folge solcher Theorie erwartet man eher Gemälde zu sehen, wie die Guido's und der Angelica, und Statuen wie die Canova's, als solche, die irgend in Wahlverwandtschaft mit der männlichen Kunst der Zeiten des Pericles und Julius II stehen. —

Die umfangreichen Einschiebsel der Geschichte der Kunst im engern Sinne gehören mehr dem allgemeinen politischen Hintergrund und dem aus Schriftstellern geschöpften Theil der Künstlergeschichte an, als dem monumentalen, obwohl alle bemerkenswerthen, seit der ersten Ausgabe entdeckten Denkmäler irgendwo angebracht sind. Der Apparat zur Stilgeschichte ist gegen die „Anmerkungen" und den „Trattato" so gut als gar nicht vermehrt worden.

Der bedeutendste Zusatz ist die Besprechung der großen Maler, nämlich der Gruppe Pamphilus, Euphranor, Zeuxis, Nicias und Parrhasius; und der Gruppe Apelles, Aristides, Protogenes, Nicomachus. Ferner die Erörterung des hieratischen Stils (VIII, 1, 19—24). Die sogenannte Muse des Ageladas (S. 284) soll zeigen, wie man sich den Stil des Canachus vorzustellen habe, der seinen Meister Polyclet nicht erreichte (also die Weise der vorausgehenden Generation repräsentirt), „weil er entweder nicht an die Vollkommenheit seines Meisters reichen können, oder aus Eigensinn bei der harten Manier der vorigen Künstler geblieben sei". Die Epoche des Phidias ist „die Zeit, wo man in der Kunst weniger die alten als neuen Werke schätzte, wovon das Gegentheil unmittelbar nach gedachter Künstler Zeit, und mit Recht geschah"; der olympische Zeus heißt „das größte und vollendetste Werk der Kunst". Polyclet ist der „erhabene Dichter in der Kunst, welcher die Schönheit seiner Figuren über das wirkliche Schöne in der Natur zu erheben suchte". Bei Gelegenheit der Niobe ist die Qualification dessen, der die mediceische Gruppe für eine Copie hält, als „Jemandes der nicht Kenntniß genug hat", gestrichen. Der seltsame Bronzeapoll der Villa Albani soll „für eben das Werk (den originalen Sauroctonos) des Praxiteles gehalten werden können". Als Typus der silenischen oder Faunen-Grazie wird die Bacchantin der Villa angeführt, „weil ihr Kopf für keine Abbildung einer bestimmten Person gehalten werden kann, und also unter die idealen Schönheiten zu rechnen wäre, dem ohnerachtet aber ein gesenktes Profil, hinaufgezogene Augen ... und die Winkel des Mundes hinabgezogen habe". Alexanders

Regierung war der Zeitpunkt der höchsten Verfeinerung der Kunst: an die Stelle der Freiheit traten Einfluß und Freigebigkeit. Neu ist der Abschnitt über Alexanders Bildnisse (X, 1, 27—33).

Das Werk, wie es im Wesentlichen vollendet war, als der Tod den Verfasser ereilte, konnte hiernach kein Kunstwerk aus einem Guß sein. Es sind mehrere Stilarten darin, wie in einem Bau, an dem Jahrhunderte gearbeitet haben. Die Theile sind ungleich, — nach Quantität und Qualität. Die neuen Einschiebsel nehmen oft mehr Raum ein, als sie neben dem alten Kern verdienten; das Nahe drängt das Entfernte zurück. Das erste Werk war eine Quintessenz, ein Geschichtsbild gegründet auf die in drei Jahrhunderten angesammelte Denkmälerwelt Roms, dem Einzelnen war sein Raum angewiesen nach einem und demselben Maßstab des Werthes. Was jetzt hinzukam, war zum Theil das archäologische Journal der Gegenwart. Dort hatte der Geist des Geschichtschreibers aus Materialien, die bisher noch in keines Kopf zusammengekommen waren, und an deren Gebrauch für solchen Plan noch niemand gedacht, ein Ganzes geschaffen, das den Trieb des Wachsthums in sich selbst trug. Das Werk war geschrieben noch im Nachzittern der ersten Berührung, in der Begeisterung erster Erkenntniß, mit genialer Intuition; dagegen das äußerlich Thatsächliche war rasch zusammengerafft und nicht sehr solid construirt. An dieses Werk traten nun Geistesthätigkeiten anderer Art heran: die eingehende Beobachtung, mit der Reife des durch Erfahrung gewonnenen Kennerblicks, mit jener Ruhe, die von dem nun festbegründeten Ganzen absehen darf und sich im Einzelnen verlieren. Man erinnert sich Bayle's und seiner Weise, an kurzen bündigen Text lange Noten und Digressionen anzuhängen. Aber jemehr sich Winckelmanns Productivität den antiquarischen Rapporten, Briefen, Miscellen annäherte, desto entschiedener sträubte er sich gegen diese bequeme „Modeform", und erließ sichs nicht, jede Notiz einem complicirten systematischen Plan einzufügen.

Was indeß das Buch an Ebenmäßigkeit und Rundung verlor, gewann es nicht bloß an Reichthum und Vollständigkeit, sondern auch an Lebendigkeit. Neben jenem schöpferischen Hauch, der durch den stehengebliebenen alten Kern geht, haben wir in den Zusätzen die Frische und Freude der neuen Entdeckung; wir begleiten den ruhelosen Forscher in den letzten Jahren seines Lebens durch Rom und seine Campagna, durch Neapel und Pompei, bis zur letzten Reise; es fehlen darin selbst die letzten Zeilen nicht, die er schrieb, als ihn schon der Mörder umschlich. Und so ist das Werk nach Goethe's Worten „ein Lebendiges für die Lebendigen geschrieben, ein Leben selbst".

Und unter was für Umständen hat er sich dieses Denkmal errichtet, unter welchen Zerstreuungen entstand dieses Werk, in dem so wenig Zerstreutheit ist, so viel Sammlung, ein solcher Geist der Ordnung! In kosmo-

politischer Stellung lebt er zwischen Römern und wechselnden Fremden, ein päbstlicher Beamter im Haus des Cardinals; sein Geist daheim in Griechenland und seinen Schriftstellern; ein deutscher Forscher und Schriftsteller, dessen Umgang Italiener, Franzosen und Engländer sind. Das Werk wird unternommen für eine englische Uebersetzung, die ein schweizer Maler in London besorgen will. Weil es weder in Leipzig, noch in Zürich, noch in Berlin verlegt werden kann, entschließt er sich, das deutsch gedachte Buch französisch herauszugeben; die Uebersetzung soll in der preußischen Residenz gemacht werden, der Druck aber in der römischen Propaganda stattfinden. Das hinterlassene Manuscript kommt nach Wien und erscheint hier durch fremde Hand Jahre nach seinem Tode. „Vielleicht geht ein Jahrhundert vorbei, schrieb er Volkmann 1764, ehe es einem Deutschen gelingt, mir auf dem Wege, welchen ich ergriffen, nachzugehen, und welcher das Herz auf dem Flecke hat, wo es mir sitzt."

§ 178.

Deutsche Reisepläne.

Die Umstände, unter welchen Winckelmann sein Ende ereilte, sind so seltsam, daß es vielen geschienen hat, er sei von einem übernatürlichen Verhängniß verfolgt und ins Verderben getrieben worden. Die letzte Reise ist und bleibt räthselhaft: man begreift weder, was ihn zwei Jahre lang — denn so lange bemerkt man die fieberhafte Erregtheit bei der Vorstellung derselben — mit solcher Gewalt nach Deutschland zog, noch was ihn dann noch unwiderstehlicher und noch grundloser zurücktrieb.

Indeß dieser Mann war so offen in Mittheilung seiner Vorsätze und Empfindungen, daß man gewiß sein kann, wenigstens die Triebfedern, welche in den Bereich des Bewußtseins fielen, zu erfahren. Thatsache ist, daß er sich in den letzten Jahren von der lebhaftesten Sehnsucht ergriffen sah, das Land wiederzusehen, das ihm nur als „Land der Märtelei" in Erinnerung stand, von dem er bis dahin nie in versöhntem Ton gesprochen hatte, wo ihn kaum etwas anderes interessiren konnte, als hier und da ein in Rom gefundener Freund. In Rom dagegen hatte er alles was er liebte und bedurfte. Die Liebe zur Heimath war es also nicht; gestand er doch selbst bei dem Berliner Ruf, daß er jetzt zum erstenmale die Stimme der Liebe des Vaterlandes in sich höre, die ihm zuvor unbekannt gewesen sei.

Seine Stellung in Rom, so angesehen und unangefochten er dort war, so sehr sie seinem Geschmack, seinen poetischen und wissenschaftlichen Bedürfnissen entsprach, war doch weder materiell gerade bequem, noch selbst sicher für die Zukunft. „Es gehört mehr zur Nothdurft, als satt werden und nicht nackend gehen" (15. Juni 1761). Daher lieh er deutschen Einladungen

allezeit ein williges Ohr. Er ſtand dicht vor den Fünfzigen. Da kommt die Zeit, wo „Ruhe das höchſte Gut“ wird; „wo wir was Guts in Ruhe ſchmaußen mögen“. Der Gedanke an das über kurz oder lang zu erwartende Ableben ſeines greiſen Albani verband ſich wiederholt mit dem Gedanken „alles in Rom aufzugeben“. Davon ſpricht er ſchon im Sommer 1764; er gedachte wohl noch einige Reiſen zu machen und dann „in Zürich ſein Leben zu beſchließen“. Als er Präſident der Alterthümer geworden und ſich nun klar war darüber, daß er ſeine Tage in Ruhe in Rom beſchließen wolle, ſetzte ſich ſofort die Idee feſt, nun ſein Vaterland wenigſtens auf einer Urlaubs- und Beſuchsreiſe noch einmal wiederzuſehen (22. Mai 1763).

Je dunkler und dürftiger ſein Leben in Deutſchland geweſen war, um ſo menſchlicher war der Wunſch, nun mit einem Namen, als Celebrität, als Hofbeamter, dahin zurückzukehren, wo er einſt als Schulmeiſterlein bei einem Superintendenten vergebens antichambrirt hatte. Wie es wahr iſt, daß man im Glück nicht ungern vergangener Mühſal ſich erinnert (aus demſelben Grunde wie Lucrez' Suave mari magno): ſo ſieht der hochgeſtiegene Mann von Zeit zu Zeit gern den Ort wieder, wo er mit den Bauerkindern unter der Linde geſpielt und dem Paſtor den Chorrock nachgetragen hat.

Gewiß iſt, daß durch die Beſchäftigung mit dieſen Anträgen, die er zum Theil acceptirt hatte, durch die Monate andauernde Vorausſetzung naher Heimkehr, der Gedanke an Deutſchland für ſeine Phantaſie ein Ferment, und zuletzt faſt eine Monomanie geworden war. Er mußte realiſirt werden, auch als kein Ruf in der Schwebe, kein ernſthafter Zweck auf dem Tapet war.

Dieſer Gedanke gewann dadurch noch an Reiz, daß er ſich immer tiefer in ſehr beſchwerliche Arbeiten verwickelt ſah, an deren Ende er eine Erholung verdiente und bedurfte. Die Ueberſetzung, der Selbſtverlag des großen Kupferwerks machte die Arbeit der Monumenti viel ermüdender als die früheren ſchriftſtelleriſchen Unternehmungen. „Die viele Arbeit macht mich ſtumpf“ (10. September 1766). Daher er fortwährend nöthig hat, das Bild jener Reiſe als Lohn aufzurufen, „wenn er ſich dieſe Laſt vom Halſe geworfen haben wird“. Sie iſt „das Schloß, woran er baut“. Dieſe Reiſe liegt ihm mehr am Herzen, „als aller Ruhm, den er ſich aus dem Werke verſprechen könnte: — ich will dieſes mir bevorſtehende Vergnügen ſtatt aller Vergeltung meines mühſamen Lebens anſehen; ja ich wünſchte ſonſt nicht gelebt zu haben ... Ich ſterbe vor Ungeduld, dieſe Zeit zu erleben, wo ich ſie erlebe“ (27. Mai 1767).

Die literariſchen Pläne, die ſofort nach Beendigung der Correctur auftauchten, bewieſen ſchlagend, daß in Rom für ihn keine Ruhe zu finden ſei. „Ich komme nicht eher zur Ruhe, als bis ich blind werde; von einer Märtelei in die andere“ (25. Juli 1767). Eine ſolche Arbeit ohne Raſt und

Ruhe, vor der man nicht mehr Herr iſt, gewährt keine innere Befriedigung mehr, denn ſie verzehrt und reibt auf, obwohl dieß im fieberiſchen Zuſtand nicht zum Bewußtſein kommt. Er ruft: „es iſt die höchſte Zeit, mich ſelbſt und mein Leben zu genießen“ (4. November 1766). Er will ſich erholen, „es mag auf der Reiſe nach Baſel oder unter die Türken geſchehen, damit der Appendix vom Leben nicht beklagt vorbeigehe“ (8. Auguſt 1767).

Eine eigene Müdigkeit, eine Abendſtimmung iſt zuweilen bemerklich, in der dann Bilder der Ruhe jenſeits der Alpen durcheinanderſpielen mit Bildern der andern, allein wahren Ruhe. „Bei meiner ſchweren Arbeit hebe ich die Augen auf gegen die Berge, wo mir hoffentlich bei Euch auf einige Zeit wohl ſein ſoll; ſowie der arme Indianer jenſeits der Gebirge Ruhe zu finden hofft“. Dann ſollen ihm die Alpen „aus Verlangen kleine Hügel ſcheinen“. „Endlich wird die Ruhe kommen an dem Orte, wo wir uns zu ſehen und zu genießen hoffen, woran ich ohne die innigſte Bewegung und ohne Freudenthränen nicht gedenken kann. Dahin will ich, wie ein leichter Fußgänger, ſo wie ich gekommen bin, aus der Welt gehen. Ich weihe dieſe Thränen, die ich hier vergieße, der hohen Freundſchaft, die aus dem Schooß der ewigen Liebe kommt“ (6. Februar 1768, an Franke). —

Seltſam, dieſe Ruhe ſucht er auf einer für jene Zeit ſehr anſtrengenden Reiſe, die er größtentheils im Poſtwagen zubringen mußte, auf kurzen Beſuchen in ſo vielen Städten, wo er fort mußte, wenn er kaum angefangen hatte, die Reiſeabſpannung loszuwerden und ſich der ungewohnten Lebensweiſe anzubequemen. Aber da miſchten andere Bilder ſich ein, Bilder des Wiederſehens. Vor allen war es Stoſch, der ihm ſo manche Beweiſe der Freundſchaft gegeben, und zuletzt noch durch ſein Verlangen nach ihm, in jenen Bemühungen, ihn nach Berlin „zu ſich zu ziehen“, ihn „über alles erfreut hatte“. Er könne nicht ruhig ſterben, ohne ihn geſehen zu haben (19. December). Er malt ſich hundert ſchöne Bilder, „unter welchen die Umarmung meines Freundes das lebhafteſte und ſchönſte iſt“. Daher iſt Berlin das erſte Ziel dieſer Reiſe. Nicht Dresden, nicht Sachſen, ſein zweites Vaterland, nicht die Schweiz. „Sich dem großen Könige darzuſtellen, ſagt Goethe, war ſein Stolz“. Nach Berlin kam Deſſau, wohin auch Stoſch vom Herzog eingeladen werden ſollte. „Dieſen göttlichen Mann wiederzuſehen und zu genießen, iſt einer von den Gründen, die mich reizen, eine Reiſe nach Berlin zu thun“. War er doch ſchon in Verſuchung geweſen, mit Herzog Franz aus Rom zu gehen. Beim Abſchied hatte dieſer gebeten, ihn in Deſſau zu beſuchen, um Zeuge von der Anwendung der erlangten Einſichten, Kenntniſſe und Erfahrungen zu ſein, welche er zur Verſchönerung ſeines Landes, zum Wohl ſeiner Unterthanen zu machen gedachte. Von Deſſau aus ſollte dem Erbprinzen von Braunſchweig in Salzdahlen ein Beſuch abge-

ſtattet werden. Eine ſeiner letzten brieflichen Bekanntſchaften war der Miniſter von Münchhauſen, der ihn nach Hannover einlud, und ſo wollte er denn auch in Hannover „anbeten gehen"; dem „Vater und Erhalter deutſcher Wiſſenſchaft wollte er die Hände küſſen, unſerem würdigſten Vater der Muſen, dem, den alle deutſchen Zungen als den höchſten Erwecker, Beſchützer und Belohner der Talente unſerer Nation beſingen". Und dann war Göttingen zu nahe, um an Heyne vorbeizugehen. Den Prinzen von Mekleuburg ſollte er in deſſen Quartier zu Wien beſuchen, dieſer gedachte ihn über Dresden und Berlin zu begleiten. Unbequem war es, daß Sachſen auf dem Wege lag, nicht bloß wegen des Commercienrathes, dem er auf dieſer Reiſe einen ſo ſchlimmen Streich zu ſpielen gedachte. Erſt wollte er die Reiſe durch Sachſen eilfertig machen, ohne Dresden zu ſehen; oder er wollte über Dresden nur „hinlaufen". Nur an Franke konnte er nicht vorbeigehen.

Wie unfreundlich war er hier gegen ſeine alten Freunde! Goethe, der damals in Leipzig war, erzählt, wie er und ſeine Bekannten mit Jubel vernahmen, daß der große Winckelmann unterwegs bei Oeſern eintreten und alſo auch in ihren Geſichtskreis kommen werde. „Wir machten keinen Anſpruch mit ihm zu reden; aber wir hofften ihn zu ſehen, und weil man in ſolchen Jahren einen jeden Anlaß gern in eine Luſtpartie verwandelt, ſo hatten wir ſchon Ritt und Fahrt nach Dresden verabredet, wo wir in einer ſchönen durch Kunſt verherrlichten Gegend, in einem wohl adminiſtrirten und zugleich äußerlich geſchmückten Lande, bald da bald dort aufzupaſſen dachten, um die über uns ſo weit erhabenen Männer mit eigenen Augen umherwandeln zu ſehen. Oeſer war ſelbſt ganz exaltirt, wenn er nur daran dachte".

Den Schweizer Freunden endlich war der Rückweg beſtimmt, welcher vielleicht über Brüſſel und Paris genommen werden ſollte; Stoſch hatte ſogar von England geſprochen. An Mechel, den jüngſten Freund in Baſel, gedenkt er „beſtändig mit offenen und geſchloſſenen Augen" (21. Januar 1767). Den abziehenden P. Ufteri wünſchte er „von ganzem Herzen in das Vaterland der Tugend, Freundſchaft und Vernunft begleiten zu können . . . Sie und Ihr Gefährte haben das Verlangen nach demſelben unausſprechlich gemacht, und ich ſtehe auf und lege mich nieder mit dem Bilde zwei ſo werther Freunde. . . . Wird Gott meinen letzten Wunſch mit Erfüllung krönen, ſo ſoll in Zürich ein ſechsſeitiger Altar der Freundſchaft aufgerichtet werden, mit eben ſo viel Namen bezeichnet; bei demſelben wollen wir zugleich dem Genius opfern, und ich will demſelben dort meine Pflicht bezahlen". Beſonders wohlgethan hatte ihm das Lob des „pindariſchen" Fragmentiſten (Herder), den er nach der Schreibart für einen Schweizer hielt, und für einen Freund, „weil er der Freundſchaft zuviel eingeräumt"; das Lob, für das er ſich „aller-

verbindlichst" bedankt, sei „schön gedacht, es möge der Wahrheit ähnlich sein oder nicht".

Im Gefühl, daß seine arbeitsvolle Pilgerschaft dem Ende zueile, wollte er sich also einen kleinen Triumph gönnen, das Echo des Ruhms hören, welches die nach und nach ausgesandten Schriften geweckt hatten. „Es ist ihm Weihrauch genug gestreut worden", schrieb Lippert damals. Und endlich nach dem bewegten Jahre 1766, nach dem vertrauten, oft warmen Verkehr mit so manchen lebhaften, geistreichen, vornehmen Männern, war es in Rom sehr einsam und leer geworden, besonders als eine Verstimmung mit seinem besten Freunde, dem Cardinal eintrat. „Ich bin so einsam wie ein Eremit, um mir den bevorstehenden Genuß zu vergrößern" (27. März). Solche abgebrochene vorübergehende Bekanntschaften pflegen eine Sehnsucht zurückzulassen, die nur ein wenn auch kurzes Wiedersehn heilen kann.

Noch einmal schien die Waage zu schwanken. Riedesel lud ein zur Reise nach Griechenland und Kleinasien. Dieser Gedanke war kurz vorher wieder angefacht worden durch einen jungen Marseiller Kaufmann Guys, der Griechenland durchwandert und in Constantinopel gelebt hatte, „wo er sich mehr mit Büchern als mit Rechnungen abgegeben". „Er erbietet sich, zu solcher Reise alles was er kann beizutragen. Er hört nicht auf, mir von den hohen Schönheiten zu schreiben, er wünscht, daß ich dieselben sehen und beschreiben möchte". „Ich bin getheilt, schreibt er Riedesel (17. Juni 1767) zwischen Ihnen und dem entfernten Freunde, zwischen Griechenland und dem väterlichen Himmel; in diesem großen Streite fahren tausend reizende Bilder schnell in mir vorüber".... Jedenfalls hofft er, bei einem von beiden Freunden, „die Welten und Monarchien nicht ersetzen noch vergüten können, sein Leben, fern von Begierden, von Kummer, von Ehrsucht zu beschließen". Aber die Bequemlichkeit siegte: „es würde thöricht sein, in den Jahren, wo man Ruhe suchen soll, sich, ohne Dank zu verdienen, soviel Mühsalen aussetzen zu wollen" (21. October). Am 10. Mai 1768 schiffte sich Riedesel allein zu Neapel auf einem englischen Fahrzeug nach Smyrna ein.

Einige Schwierigkeit stand auch vom Hof wegen des Urlaubs in Aussicht. Die Erlaubniß zur griechischen Reise könne er mit einem Worte erhalten, ja die Erlaubniß nach Aegypten zu reisen würde „weniger schwer als nach Berlin hin halten; aber hier befürchtet man irrig, ich werde nicht zurückkommen". Es war ihm schwer, den Cardinal „in seinem hohen Alter auf ein Jahr zu verlassen". Aber diese Schwierigkeiten dachte er schlimmsten Falls, wenn sie nicht zu heben seien, „durchzubrechen", denn er habe wenig zu verlieren. „Es wird eigenmächtig geschehn, was nicht mit guter Art kann erlangt werden" (13. Jan. 1768). Die Berliner Ausgabe der Kunstge-

schichte und die Förderung der Unternehmung auf Elis waren für den Hof und die Römer die ostensiblen Zwecke.

Da kam am 23. März 1768 unvermuthet die „uneingeschränkte Erlaubniß" zur Reise. Er meldet es sofort Schlabrendorf, dem Fürsten von Anhalt und Stosch, letzterem „mit wahrer Wollust und gleichsam trunken von Freundschaft, mit unbeschreiblicher Sehnsucht, ihn im Vaterland zu umarmen". „Niemals habe ich Ihnen (Franke) mit mehr Fröhlichkeit der Seele geschrieben". Man erfährt jetzt auch, daß sich ein Gefährte gefunden hat in Bartolomeo Cavaceppi, der die Reise theils ihm zu Liebe mitmachen wollte, theils zum Besten seiner Gesundheit; wie er selbst sagt, „aus Neigung, fremde Länder und neue Gegenstände zu sehen"; und nebenbei um in Berlin und Dessau Geschäfte mit seinen restaurirten oder copirten Statuen zu machen. „Ich bringe ihn mit mir, wenn ich Sie (Franke) in Nöthnitz besuche, um Ihnen einen wahrhaftigen ehrlichen Römer zu zeigen".

Auf den 10. April, einen Sonntag, wurde die Abreise festgesetzt. Die Linie war Venedig, Verona, Augsburg, München, Wien, Prag, Leipzig; doch wollte man an keinem dieser Orte mehr als ein paar Tage bleiben. Nach Mitte Mai wollte er in Dessau sein, Ende Juni in Berlin, und spätestens im Herbst in der Schweiz.

Am Vorabend der Abfahrt besprach er sich mit dem Cardinalnepoten und Kämmerling Carl Rezzonico wegen seines interimistischen Stellvertreters im Commissariat der Alterthümer. Er schlug ihm seinen Freund, den Abate Giovan Battista Visconti vor. Von dieser Empfehlung gab er diesem noch kurz Nachricht in einigen mit Bleistift auf ein Kartenblatt geschriebenen Zeilen. Sie lauten:

> Nell' angustia del tempo che preme Gio. Winckelmann prende egli con questo congedo dall' Ill.mo Sig. A.[bate] Visconti pregandolo di presentarsi all' Em.o Camerlengo il quale è inteso di tutto.

Dieses Billet wird noch heute von der Familie Visconti als theure Reliquie aufbewahrt, denn es bezeichnet den Uebergang des von nun an zu früher nie geahnter Wichtigkeit emporsteigenden Commissariats in diese Familie, die es bis heute auf ihre Angehörigen vererbt hat. Der Stellvertreter wurde auf die Nachricht von jenes Tode sofort sein Nachfolger.

§ 179.

Letzte Reise.

„Wir nahmen, schreibt Cavaceppi, unseren Weg zunächst nach Loretto, wo wir nach Verrichtung unserer Andacht den Tesoro besahen. Als zwei Männer, deren einer nur auf gelehrte Untersuchungen, der andere nur auf die Schönheiten seiner Kunst ausging, fanden wir wenig Vergnügen an dem

Betrachen der erstaunlichen Zahl von Diamanten, Perlen u. dgl. Kostbarkeiten; dagegen fesselten uns die vielen schönen, kunstreichen Cameen, unter welchen sich indeß nur wenige wirklich alte Steine befinden. Mein Reisegefährte würde vielleicht einige derselben beschrieben und erklärt haben". Sonderbar, daß der Bildhauer mit keiner Silbe eines der bedeutendsten Werke italienischer Sculptur der besten Zeit gedenkt, des äußeren Marmorschmucks der Casa santa, von Sansovino, Tribolo u. a.

Sie setzten ihren Weg nach Bologna fort, wo Cavaceppi, ebenso blind für die Arca des hl. Dominicus von Nicola Pisano mit dem Engel Bonarroti's und für die Reliefs des Domportals, nur bemerkt, „daß hier die Malerei, vielleicht zu stolz auf ihren Ruhm, die Schwesterkunst fast gänzlich verdrängt zu haben scheine; denn eine einzige Gruppe Algardi's ausgenommen, habe er nichts bemerkenswerthes gefunden". Desto reichere Nahrung der Wißbegierde finden sie, als sie einige Tage später in Venedig ankommen, — in den Alterthümern des Vorsaals der Bibliothek, in den ehernen Rossen der Façade von S. Marco. Die im wahren erhabenen Stil und in der besten Zeit der Kunst gearbeitete Statue des M. Agrippa im Hofe des Palasts Grimani sei dieselbe gewesen, welche Agrippa auf das Pantheon setzen ließ, wie Cavaceppi durch eine Vergleichung des Maaßes des Piedestals auf diesem Gebäude mit der untern Fläche der Statue feststellte; sogar die Löcher der Zapfen paßten.

„Von Venedig begaben wir uns nach Verona, wo es unser erstes Geschäft war, das berühmte Museum Maffei zu besichtigen. Aber die Wahrheit zu sagen, fand ich hier in Ansehung der Kunst wenig bedeutendes, und ich wunderte mich, wie man verschiedene Sachen für alte ausgab, welche sicher von neueren Betrügern gemacht waren. Doch wurde uns dieser Aufenthalt noch angenehm und unterhaltend, als wir in dem Hause Bevilacqua Büsten und Köpfe fanden von erstaunlicher Kunst, einen todten Niobiden, welcher an Schönheit dem in der Villa Mediei gleichkam, und endlich vier antike Kinder, „von so schöner und weicher Arbeit, daß sie schon allein das Vorurtheil gegen die Kinder der Alten widerlegen konnten". Diese Notizen enthalten Erinnerungen an Winckelmanns letzte Kunstgespräche, diese kleinen norditalienischen Museen sind die letzten Antiken, auf welchen seine Augen verweilten.

Or incominciau le dolenti note. Als die beiden Reisenden eine Stunde in die Tyroler Berge eingefahren waren, bemerkte Cavaceppi plötzlich, daß Winckelmanns Züge einen ganz veränderten Ausdruck angenommen hatten. dieser rief: Sehen Sie, mein Freund, was für eine entsetzliche, schaurige Landschaft! Diese unermeßlich emporsteigenden Berge! Und bald darauf: O welch eine abgeschmackte Bauart! Sehen Sie nur diese spitzzulaufenden Dächer! Solche Ausrufe erfolgten mit einer Heftigkeit des Tons, die nicht

bloß beleidigten Geschmack, sondern den tiefsten Ekel und Abscheu verrieth. Und dieß alles kam so brüsk, daß der Welsche anfangs glaubte, jener wolle sich einen Scherz machen. Er redete ihm nun entgegen, und nicht ohne auf den sonderbaren Rollentausch anzuspielen, daß er, der Italiener, gegen den Deutschen den Tyroler Bergen und den spitzen Dächern (die doch lange nicht so spitz sind wie z. B. in der Altmark) eine ästhetische Schutzrede halten müsse, sprach er von den Gefühlen der Größe und Majestät, von der Angemessenheit der Spitzdächer an Klima und Schnee. Er zeige sich mit solcher, das Reisevergnügen störenden Verstimmtheit nicht als Philosoph, bemerkte er weiter, und citirte catullische Verse gegen Grillenfängerei. Daß aber hier aller Spaß aufhöre, merkte er, als jener ästhetischen Controverse auf einmal die Erklärung folgte, „er habe keine Ruhe, wenn er die Reise fortsetze", und die Bitte, nach Welschland umzukehren. Und davon vermochte ihn weder Tadel noch Ermunterung abzubringen; unter „verdrießlichen und fast kindischen Gesprächen" ging die Fahrt fort bis Augsburg und München: so räthselhaft war Cavaceppi sein Zustand, daß er, der doch Tagelang ihn anhörte und beobachtete, mehremale sich fragte, ob nicht eine Geistesstörung vorliege. Die stehende Antwort war: Laßt uns nach Rom zurückkehren! „Wir wollen, sagte ich, wieder dahin gehen, aber zu seiner Zeit. Rom ist unendlich schön, und wir wollen wie Verliebte nach ihm seufzen, um nachher den Genuß desto lebhafter zu fühlen".

In München war es zum erstenmal, daß er wo nicht Freunde, doch Verehrer traf; man konnte hoffen, der Verkehr mit Menschen werde seine Melancholie verscheuchen; man erwies ihm mancherlei Ehren, das Geschenk einer Gemme machte ihm viel Vergnügen; aber der Zustand wollte nicht weichen. Verstimmt, mit allem unzufrieden, ließ er sich noch bis Regensburg mitschleppen. Hier aber sprach er seinen festen Entschluß aus, Cavaceppi zu verlassen und allein zurückzureisen. Nun wurde dieser aufgebracht und redete ihm ins Gewissen: er dürfe einen Freund nicht im Stich lassen, der ihm zu Liebe die Reise in ein fremdes Land unternommen habe, dessen Sitten und Sprache ihm ganz unbekannt seien; welchen Schwierigkeiten und Verlegenheiten setze er ihn aus. Winckelmann aber rechtete nicht mehr; in gänzlicher Erschlaffung wiederholte er bloß, „daß er wohl einsehe, wie unrecht er thue, er fühle aber einen übermächtigen Zug in sich, dem er nicht widerstehen könne; er vermöge von seinem Sinn nicht abzugehen". Er schrieb nun dem Cardinal seine Rückkehr und deren Gründe, und bat Mogalli, ihm seine Wohnung in Stand zu setzen. Noch einmal suchte ihn Cavaceppi, als die Briefe schon fort waren, bei der Ehre zu fassen, zog alle Saiten auf, bittere, zärtliche, ernste; erreichte aber nur, daß jener sich entschloß, ihn noch nach Wien zu begleiten, freilich ein großer Umweg. Winckelmann hatte Briefe

des Cardinals an die Kaiserin und den Grafen Kaunitz. Er erhielt eine Audienz bei der Kaiserin in Schönbrunn, der er jene Schreiben ihres Geschäftsträgers überreichte; sie beschenkte ihn mit einigen goldenen und silbernen Denkmünzen. Wie Lippert erfuhr, mußte er ihr versprechen, übers Jahr wiederzukommen, ihr Cabinet in Ordnung zu bringen. Er sah auch den sächsischen Residenten von Pezoldt, der ihm Lipperts Werk zeigte, und „er hat (schreibt Lippert) alles gebilligt und sagte, daß ich einer seiner alten und besten Freunde sei, den er von Herzen liebe und hochschätze, und wenn er übers Jahr wiederkäme, wolle er mich in Dresden besuchen". Der stolze Fürst Kaunitz, der die schönen Künste liebte, Künstler auszeichnete und förderte und besonders vor ihm neuen technischen Ausdrücken Respect hatte, ließ sich herab, in seiner langsamen bedächtigen Weise ihm vorzustellen: „wie können Sie das Herz haben, Ihren Freund zu verlassen, der mehr um Sie als um sich selbst in Sorgen ist. Bedenken Sie, daß er nun allein weite Länder durchreisen soll, deren Sitten und Sprache ihm unbekannt sind". „Als wir aber sahen, wie er unbeweglich auf seinem Vorsatze blieb und blaß, mit erloschenen Augen, zitternd, stumm und verwirrt dastand, scheuten wir uns, ihn noch mehr zu ängstigen. Ich reichte ihm die Hand und sagte: Lieber Freund, Sie thun übel; aber weil es Ihnen so gefällt, so tragen Sie nur Sorge für sich selbst, Gott befohlen". Er hatte darauf einen Fieberanfall, und hütete einige Tage das Bett.

In Briefen bekennt er, „mit einer großen Schwermuth befallen zu sein, die mehr als einen Grund habe. Er habe sich die größte Gewalt angethan, vergnügt zu sein; — aber mein Herz spricht nein, und der Widerwille gegen diese weite Reise ist nicht zu überwältigen". Er sei (an M. A. Bianconi, 8. Mai) infastidito del lungo penoso viaggio e della Germania medesima. Er schreibt an Stosch und den Herzog „mit der innersten Wehmuth. Da mir dieser sehnlichste Wunsch vergällt ist, so bin ich überzeugt, daß für mich außer Rom kein wahres Vergnügen zu hoffen ist".

Forscht man nach den Ursachen dieses bedauernswerthen Zustands, so bieten sich mehr als eine mit Wahrscheinlichkeit dar. Zu Grunde lag ohne Zweifel eine tiefe nervöse Abspannung, die sich seit lange vorbereitet hatte, aber bei einem bestimmten Anlaß zum Ausbruch kam. Im März 1768 war er wieder „sehr mit Schwindeln befallen", die ihn erinnern, „sein Haus zu bestellen". Die Augen nöthigten ihn zur Schonung. Der Magen sei „so schwach durch die außerordentliche Anstrengung des Winters, daß er etwas befürchten müsse, wenn er die Reise nicht bald antreten könne".

Selbst bei jener Trunkenheit im Vorgefühl der vermeintlichen Wonnen, denen er entgegengeht, ist nervöse Ueberreizung mit im Spiel. Wurde ihm nun der Gegenstand, welcher jene fieberhafte Thätigkeit unterhielt, plötzlich

entzogen, so mußte bei dem geringsten Gegenstoß einer herabstimmenden Ursache der Umschlag erfolgen. Dieser Choc waren die Reisestrapazen. Sie waren dazu angethan, einen Menschen in jenem Zustand stumpf zu machen gegen jeden Genuß. Ehe er irgend einen seiner Freunde begrüßen konnte, mußte er sich Wochenlang in Postkutschen zusammenrütteln lassen. Er selbst verweilt hierauf am meisten, auf der „beschwerlichen Reise". „Es sei nicht möglich, mit der benöthigten Bequemlichkeit die Reise zu machen und fortzusetzen, folglich sei sie kein Genuß. Der Genuß der Ruhe würde bei Ihnen, mein Freund (Stosch), nur von kurzer Dauer sein, und ich müßte auf meiner Rückreise in hundert Städten anhalten, und ebenso oft von neuem zu leben anfangen". So verzweifelt er, irgend welches Vergnügen zu finden, „weil er es mit tausend Beschwerlichkeiten erkaufen müsse".

Es ist also die Unterbrechung der ruhigen, bequemen römischen Lebensgewohnheiten, das römische Heimweh; und es sind mir ähnliche wunderliche Paroxysmen bekannt, in die deutsche Künstler, die sich dort acclimatisirt hatten, beim Uebertritt über die Alpen verfielen. Je unbehaglicher sein früheres Leben gewesen war, desto inniger hatte er sich mit tausend kleinen Wurzelfasern in dortige Zustände und Umgebungen festgeheftet, desto tiefer trat ihm sein deutsches Leben in den Schatten eines langen Märtyrthums zurück, obwohl er sich in klaren Augenblicken wohl gestand, daß er damals gar nicht so unzufrieden gewesen sei. Das physische Unbehagen, welches in der schönen italienischen Frühlingslandschaft und in jenen kunstreich-alterthümlichen Städten nicht fühlbar wurde, trat sogleich hervor, als der Eintritt in die Einsamkeit und Rauhheit der Tyroler Pässe die Vorstellung Norden, Deutschland plötzlich zur räumlich-gegenwärtigen Thatsache machte. Rom, römisches Leben und Glück war in unermeßliche Ferne gerückt, Deutschland, an das er stets mit unvermindertem Widerwillen gedacht, hatte ihn wieder. Es war wie der Schauder des Genesenen vor den Oertlichkeiten, Geräthen und Beschäftigungen seiner langwierigen Krankheit; wie der Abscheu des von düsterer Schwärmerei geheilten, dem der Wahn in einem seiner Opfer und in dessen wunderlich widriger Denk- und Sprechweise wieder begegnet; wie das Grausen des von unseligen Banden der Leidenschaft befreiten, der ihres unwürdigen Gegenstands wieder ansichtig wird. Das Vaterland, das er so oft gescholten, schien ihn, als er es wieder betreten wollte, zürnend von sich zu stoßen.

Wie anders, wie gesund, wie selig, wie thatenlustig hätte er sich jetzt befunden, wenn er Riedesels Einladung gefolgt wäre! Dann hätte er sich jetzt auf südlichen Meeren geschaukelt, die Odyssens durchstrichen, und die griechischen Inseln aus blauen Spiegeln aufsteigen sehen.

Zugeben muß man, daß die angeführten Ursachen keine ganz befriedigende Erklärung geben. Es bleibt etwas räthselhaftes zurück. Ist es die

Ahnung einer auf dieſer Reiſe drohenden Gefahr, eine Stimme, die ihm zuraunt, daß er Rom nur verlaſſen habe, um ſeinem Untergang entgegenzugehen? Er muß nach Rom zurück, wie Oreſt nach dem heiligen Haag zu Delphi; da läuft er, ganz im Sinn der alten Schickſalsidee, dem Verhängniß in die Arme.

§ 180.

Ende.

„Ich ſuche, ſchreibt Winckelmann den 14. Mai an Stoſch von Wien, in einigen Tagen mit der Landkutſche auf Trieſt, und von da zu Waſſer nach Ancona abzugehen". Wahrſcheinlich kam dann jener Fieberanfall; wenigſtens fuhr er erſt am 28. ab, und kam am 1. Juni, eine Viertelſtunde vor Mittag, ganz allein mit der Poſtkutſche in Trieſt an, wo er im großen Gaſthof am Petersplatz abſtieg und im zweiten Stock das Zimmer Nr. 10 bezog. Zwei Fenſter hatten die Ausſicht auf den inneren Hafen, Mandrachio genannt, eines in den Hof. Sieben Schritt von ſeiner Thür war der Eingang zu einem kleinen Nebenzimmer Nr. 9; hier war vor zwei Tagen, zu derſelben Stunde wo Winckelmann Wien verließ, ein Menſch ohne Geld und Gepäck aus Venedig eingekehrt, — ſein Mörder.

Winckelmann ſetzte ſich gleich nach ſeiner Ankunft mit zur Wirthstafel. Zu ſeiner Seite fand er einen Italiener, im Anfang der Dreißig, in ſehr abgeſchabtem Anzug, doch einen Gentleman, wie es ſchien; mit Zopf; zwiſchen ſchwarzen Haaren, die an der Seite in Papilloten, ſah ein dickes, rundes, bräunliches Geſicht, mit niedrer Stirn und kleiner Naſe hervor; aus grauen Augen muſterte er neugierig den Ankömmling.

Dieſer erkundigte ſich ſogleich beim Wirth hinſichtlich einer Schiffsgelegenheit nach Venedig; der Italiener miſchte ſich ein und nannte den Schiffer Stephan Raguſini. Winckelmann bat, ihm deſſen Fahrzeug zu zeigen, was der Italiener nach der Tafel vom Fenſter aus thun wollte; auf jenes weitere Bitten geleitete er ihn nach dem Hafen. Der Padrone Stefano hatte noch ſeine volle Ladung nicht; aber man erfuhr von einem anderen, Viezzoli, der ſegelfertig ſei, er war nicht zugegen; ſo gingen ſie zurück und hielten Sieſta. Gegen fünf Uhr kamen ſie wieder und fanden ihn; Winckelmann verſprach ihm zwei Ducaten, wenn er Sonnabend den 4. oder ſpäteſtens Sonntag in See gehe. — Beide ſprachen dann im Café vor, machten vom Gaſthof aus einen Gang durch die Stadt, und der Gelehrte verplauderte die Dämmerſtunde auf dem Zimmer des Italieners, wo er auch ſein Abendeſſen, aus Brot und Wein beſtehend, einnahm.

Nachdem auf dieſe Art die Bekanntſchaft eröffnet war, ſchloß ſich Winckelmann ganz dem glatten Welſchen an, der ihm allerlei Gefälligkeiten erwies

und Gänge für ihn that, nicht um Gottes willen. Täglich — eine ganze Woche lang — gingen sie frühmorgens spazieren, dann ins Café, saßen zusammen bei Tafel, trafen sich zum zweitenmal im Café, machten ihre Abendpromenade, und jedesmal nahm Winckelmann sein Vesperbrot auf des anderen Zimmer.

Dieser, Francesco Arcangeli, ein Toscaner, aus Campiglio bei Pistoja, war ein ganz gemeiner Mensch. Seit dem 16. Jahre Koch in Florenz, dann in Wien, wo er seinen Herrn bestahl, seit einem Jahre von einer dreijährigen Eisenstrafe im Gnadenstockhaus zu Wien losgekommen, hatte er sich eine öffentliche Person aus Wien zugesellt und in Venedig niedergelassen; er war jetzt zum zweitenmale in Triest, wahrscheinlich ging er auf Gaunerstreiche aus.

Man hat gefragt, wie es Winckelmann möglich gewesen, einem Menschen dieser Stufe nicht nach dem ersten Gespräch den Rücken zu kehren, einem Lump, der sich in der Untersuchung ganz als eine „enervirte, lascive Bedientenseele" enthüllte, ohne jede Bildung und ohne irgend eine Spur von moralischen Begriffen.

Winckelmann wollte in Triest incognito sein, er empfand keine Sehnsucht, Triester Notabeln zu begrüßen und von ihnen Complimente entgegenzunehmen. Es verlautet zwar kein Wort mehr von Fortdauer krankhafter Zustände, aber man darf nach jenem Fieber eine Reconvalescentenmattigkeit annehmen. In diesem Languor nach der Hetze der letzten acht Wochen, wo alle seine Gedanken auf Rom gerichtet waren, war ihm die bequemste, dunkelste Gesellschaft die gelegenste, einer mit dem man sich in der Unterhaltungssphäre der Barbierstuben und Spezereien bewegte. Italienische, besonders römische Geistliche, Prälaten, Prineipi, Cardinäle, selbst Päbste bedürfen solcher Kammerdiener, Friseure, Köche, mit denen sie auf dem Fuß vollkommner Familiarität leben, die ihnen durch detaillirte Kenntniß ihrer Bedürfnisse und geschmeidige Dienstfertigkeit unentbehrlich werden, die ihre kindische Neugier nach dem was der Nachbar, der Fremde thut, was man auf der Piazza ausschreit oder sich zuflüstert, befriedigen; Sclaven, Hausthiere, die sie auch so behandeln, deren Verlust sie aber oft mehr erschüttert, als der ihrer nächsten Verwandten und Freunde. Von der Distanz, die bei uns den Gebildeten von dieser Classe trennt, ist dort keine Spur. — Man hat auch bemerkt, „daß geistreiche Männer auf Reisen nicht immer wählerisch im Umgang sind, daß es mit zum Reiz des Reiselebens gehöre, in Bekanntschaften zu wechseln, und in alle Kreise sich hinabzulassen und zu erheben" (Häring).

Wählerisch war Winckelmann also nicht, die Accommodation trieb er sehr weit, doch nicht so weit, daß er sich zu erkennen gegeben hätte. Er wollte jenem schlechterdings nur in seiner generischen Eigenschaft als Reisender bekannt sein, von Namen, Stand, Amt sollte er nichts erfahren. Sein eigent-

liches Selbſt ſollte ſozuſagen unausgepackt ſtehen bleiben. Es ſcheint als habe es ihn etwas amüſirt, dem neugierigen Kerl (deſſen Neugier er nur zu harmlos auslegte) Räthſel aufzugeben. Dieſer mußte etwas Beſonderes in ihm wittern, für deſſen Errathung ihm aber die Data fehlten; in ſeiner Bedientenerfahrung war nichts, das ihn befähigte, jenen zu claſſificiren. Ein Buch in einer ihm ganz unbekannten Schrift (es war Homer) machte ihm Signor Giovanni verdächtig. Er entſchloß ſich endlich, ihn geradezu nach ſeinem Namen zu fragen, angeblich auf Antrieb des Wirthes. Winckelmann verſicherte ihm, er ſei kein uomo sospetto, nè di mal affare; er zeigte ihm ſeinen Wiener Paß und Empfehlungsbriefe an Bankiers in Görz und Venedig. Als habe er dem Welſchen recht als geheimnißvolle Perſon erſcheinen wollen, ging er ſoweit ihm von ſeiner Audienz bei Maria Thereſia zu erzählen. „Er ſei nach Wien geſandt worden, um dieſer eine Cabale zu entdecken; man habe ihn dort ſehr gut aufgenommen, in eben der Kleidung, die er anhabe, ſei er zu der Kaiſerin über die Hintertreppe und durch das Frauenzimmer vorgelaſſen worden und habe mit ihr ganz allein geſprochen; Kaunitz habe ihm eine goldene, die Kaiſerin eine goldene und zwei ſilberne Schaumünzen geſchenkt".

Der Gauner, nachdem er ihn drei Tage lang umſchlichen und beobachtet, hatte endlich den Zielpunkt eines Anſchlags gefunden. Am folgenden Morgen, auf der Promenade, den 5. Juni, lockte er ihm das Verſprechen ab, ihn dieſe Münzen ſehen zu laſſen, was auch vor Tiſche geſchah. Dieß machte Winckelmann, der ſein Gold ſorgfältig vor ihm verbarg, wie allen Kunſtfreunden das Zeigen ihrer Sachen, Freude.

Arcangeli war noch kein Mörder, und Goldmünzen von 10—17 Ducaten Geſammtwerth, ſcheinen kein hinreichender Beweggrund, zum Mörder zu werden. Aber alles was zwiſchen beiden vorging in dieſen Tagen, ſchien wie ausgedacht, in dem Italiener jene ſtetige, zuletzt unwiderſtehliche Hinwendung auf eine und dieſelbe Vorſtellungsgruppe herbeizuführen, welche die Monomanie des Verbrechens iſt. — Gold und Raub ſind im Kopf eines ſolchen Weſens engverknüpfte Vorſtellungen. Im Verhör machte er wirklich geltend, daß ſein Gefährte die größere Schuld trage, weil er ihm die Münzen gezeigt (e lui è più colpa che tutto coll' avermele mostrate). Es war eine höhniſche Verſuchung, eine verwegene Herausforderung, eine Verleitung zum Verbrechen, alſo ein Unrecht gegen ihn, der ſoviel für ihn gelaufen war. Gold, das höchſte Ziel ſeiner Wünſche, glänzte ihm hier in einer vielleicht nie geſehenen Größe entgegen, es waren Goldſtücke wie man ſie nur von einer Kaiſerin bekommt, unter myſteriöſen Umſtänden, Gold gleichſam in der Cubikzahl; eine Gier ſie ſein zu nennen ergriff ihn, nicht ſo ſehr aus Habſucht, als aus Liebhaberei (per vaghezza).

Daß Winckelmann ihm als Object seiner Geschicklichkeit und Ueberlegenheit bestimmt sei, davon war er von Anfang an überzeugt. Nach der Art, wie jener sich benahm, wenn er Tabak kaufte oder sonst etwas bezahlte, kam er ihm als nicht besonders gewandt vor (uomo non troppo accorto). Die Art wie er ihm seine Hofgeheimnisse ausgeschwatzt, frappirte ihn dermaßen, daß er ihm seine Unklugheit vorgehalten haben will; eine solche bei Italienern seltene Indiscretion ließ ihn (trotz jener diplomatischen Mission) als uomo di poco conto erscheinen. Abenteurer, Spieler und Gauner, sowohl die welche mit der Polizei auf gespanntem, wie die welche mit ihr auf gutem Fuß stehen, betrachten Einfaltspinsel als die ihnen nach dem Naturrecht angewiesene Beute.

Das tägliche Beisammensein und das unaufgelöste Geheimniß nöthigte Arcangeli sich unablässig mit jenes Person zu beschäftigen. Die Mission in Wien brachte ihn auf die Vermuthung, daß er ein Spion, die Münzen, daß er ein Jude sei, oder vielleicht gar ein Lutheraner, weil er nicht zur Messe gehen will und an Kirchthüren den Hut nicht lüftet. Lauter Charactere, mit denen man, in Betreff einer Coltellata, nicht so viel Umstände zu machen braucht, wie mit rechtschaffnen Leuten und Cristiani. Auch kennt ihn ja Niemand. Der gemeine Welsche von Arcangeli's Bildungsstufe (ehe der schnöde Aufklärricht den guten alten Sinn verdorben hatte) betrachtete jeden, der abweichende Sitten hat, ein Buch mit seltsamen Chiffern liest, eine andere Religion hat, mit Widerwillen und Haß. Auch wenn er selbst weder an Gott noch an die Madonna glaubt, fühlt er einen Beruf in sich, die welche sich z. B. eine protestantische Capelle bauen wollen, todtzuschlagen.

Erst sollte das Schiff den 5. abgehen; dann ließ er sich für den 7. vom Schiffer zehn Paoli Aufgeld geben. Warum aber nahm er nicht den Landweg, da er in Triest gar nichts zu thun hatte? Vielleicht war er das viele Fahren müde, er hatte sich auf eine Seefahrt piquirt. Deshalb wartete er lieber einige Tage. Vielleicht hatte es ihn beruhigt, daß er sicher war, in einigen Tagen in Rom zu sein, daß sich nun kein Hinderniß, keine freundschaftlich hartnäckigen Vorstellungen mehr zwischen ihn und seinen Wunsch stellten. Er hatte das Meer vor sich, hinter seiner Fläche lagen Venedig, Ancona. Er liest im Homer, schreibt an der Kunstgeschichte, er kann sich denken, ehe der Mond sich fülle, werde er wieder so im Casino von Porto d'Anzo sitzen.

Die drohende Abreise trieb jenen zum Entschluß. Am Abend des 7. Juni kauft er Schlinge und Messer; doch bei Winckelmanns zutraulichem Geplauder während des Vesperbrots entfällt ihm der Muth, das Verbrechen an diesem Abend auszuführen. Aber am Morgen des 8. stärkt er sich durch einen einsamen Spaziergang und tritt dann zu ihm ins Zimmer. Winckel-

mann hatte Oberkleider, Halsbinde und Perücke abgelegt, und saß am Schreibtisch; er hatte soeben Anweisungen für die neue Ausgabe der Kunstgeschichte geschrieben; über Ordnung der vier Register, Druck der nomina propria nicht mit größeren Buchstaben, Setzung der Allegata untereinander, nicht einander gegenüber. Er erhob sich und ging ihm entgegen, die Rede kam auf die endlich heute Abend bevorstehende Abreise. Er war in gehobener Stimmung, daß endlich der Tag gekommen sei. Er sprach von Rom, und machte während des Gesprächs schriftliche Bemerkungen. Er lud Arcangeli sogar dorthin ein, erzählte vom Palast Albani, den er ihm zeigen wolle; da werde er ihm beweisen, wer er eigentlich sei, und wie allgemein gekannt und geachtet. Zwei Mägde, die nacheinander ins Zimmer kamen, hörten ein Gespräch in heiter-freundlichem Ton. Dieser neue Vertrauenserguß bestärkte Arcangeli in seiner geringschätzigen Meinung von ihm. Er ging auf sein Zimmer, und kam mit Messer und Schlinge zurück, vorgebend, sein Schnupftuch vergessen zu haben. Er fragte ihn, ob er die Goldmünzen heute (wie er früher gesagt) an der Wirthstafel zeigen wolle? Winckelmann antwortete, Nein, er wolle kein Aufsehen machen (non voglio fare pubblicità). Warum er denn nicht sagen wolle, wer er eigentlich sei? — „Non voglio farmi conoscere". Damit setzte er sich an den Tisch, Arcangeli den Rücken zukehrend. Dieser Tisch stand zwischen den beiden Fenstern nach der Seeseite zu. Jetzt war der Augenblick gekommen. Winckelmann fuhr fort, an jener Anweisung für den Drucker zu schreiben: „5) Es soll" . . .

Da warf ihm jener plötzlich die Schlinge um den Hals und zog sie mit allen Kräften zusammen. Aber der andere sprang auf und stieß den Mörder fort, der nun mit gezücktem Messer auf ihn eindrang. Er faßte in das Messer, wobei er sich in die Hand schnitt, mit der anderen Hand packte er seinen Gegner an der Brust. So drängte er ihn bis über die Mitte des Zimmers der Thür zu. Und nun wäre er bei seiner überlegenen Größe und Stärke doch des Elenden Herr geworden, der vor Angst zitterte; aber sie glitten aus und Winckelmann fiel unglücklich, auf den Rücken. Jenem blieb das Messer frei, mit dem er nun seinem Opfer mehrere Stiche versetzte. Der Kellner Harthaber hörte unten im Speisezimmer Stampfen und einen schweren Fall, er lief hinauf und horchte: er vernahm ein Aechzen und Röcheln, er öffnet die Thür und sieht den Mörder auf einem Knie, beide Hände auf des anderen Brust. Sobald er des Dieners ansichtig wird (er kniete der Thür zugewandt), springt er auf, stößt jenen von der Thür fort, läuft ohne Rock und Hut eilig hinunter und davon.

„Die uns aufbewahrten Nachrichten über die nächstfolgenden Minuten", sagt Häring, „gehören zu dem Entsetzlichsten, was uns je in einem Criminalfall aufgestoßen ist". Harthaber ging auf den Verwundeten zu, um ihm zu

helfen, dieser erhob sich, auf die Frage, was geschehen sei? öffnete er das Hemde und zeigte ihm die Wunden: guarda, guarda, cosa mi ha fatto. Leider bemerkte jener nicht den Strick, der ihm die Kehle zuschnürte, und mit den Worten, er möge auf dem Zimmer bleiben, bis er den Wundarzt rufe, eilte er fort. Winckelmann allein gelassen, in Todesängsten, halb erdrosselt, aus fünf Wunden blutend, schleicht ins erste Stock hinab, auf die Wirthsstube zu. Das 19jährige Stubenmädel Therese, die in die Küche geht, hört eine leise, gedämpfte Stimme: Jesus! Jesus! Sie dreht sich erschrocken um, und sieht eine Schreckensgestalt mit blauunterlaufenem Antlitz, blutend an Brust und Händen, die ihr entgegenwankt, zuwinkt, und ihren Namen nennt. Aber es fällt ihr nicht ein, daß sie ihm helfen könne; sie läuft voll Entsetzen hinunter und erzählt, Winckelmann breche Blut, rennt nach dem Arzt, dem Beichtvater, in die Messe, wo sie ihre Leute weiß.

Winckelmann ging nun auf die Thür des Wirthszimmers zu, fand sie aber verschlossen; er kehrt um, und mit der Linken das Treppengeländer anklammernd, steht er da, die Rechte an die Wunde pressend. Mägde kommen herauf und bleiben stehen, ihn voll Grauen anstarrend, sie glauben, er habe in einem Anfall von Wahnsinn selbst Hand an sich gelegt. Drei Männer, die nach und nach ankommen, machen es nicht besser: der eine stürzt wieder nach dem Beichtvater, dem folgenden wird übel und schwindlig; ein dritter, ein Bedienter, glaubt, die blutige Schlinge seien die heraushängenden Gedärme und läuft zu seinem Herrn hinauf. Es war ihm freilich nicht mehr zu helfen; aber welche unnöthigen Qualen der Angst, der Hülflosigkeit! Endlich kam ein vernünftiger Mensch, ein Kammerdiener, der ihm die Schlinge löste. Jetzt aber stellte sich die tödtliche Schwäche ein, in Folge des Blutverlustes. Man setzt ihn aufs Sopha, der Wundarzt kommt und legt den Verband an; er fragt, die Wunden betrachtend, ob sie tödtlich seien. Der Wundarzt antwortete, zwei seien es vorzüglich. Winckelmann schwieg. Sie breiteten eine Matraze auf den Boden und zogen ihm seinem Wunsch gemäß Schuhe und Strümpfe aus.

Bisher war er in seiner Todesnoth nur von Mägden, Kellnern, Lakaien umgeben gewesen. Jetzt erschien ein gebildeter Mann, der Cavaliere Cajetan Vannucci aus Livorno, der zu seiner Seite niederkniete und Aufschlüsse zu erhalten suchte. Anfangs konnte der Verwundete vor Mattigkeit nicht sprechen; ein Riechfläschchen stärkte ihn, er sagte: mi ha assassinato quello che abitava accanto la mia stanza. Darauf wies der Ritter den anwesenden Bargello an, den Mörder verfolgen zu lassen. Ein Capuziner kam, hörte ihm Beichte und blieb bis zuletzt an seiner Seite. Hierauf erschien die gerichtliche Commission; und dann ein Priester mit den Sacramenten. Zuerst geschah die heilige Oelung, weil es zu Ende zu gehen schien; dann erholte er sich wieder

und empfing die h. Euchariſtie. Er verlangte Schreibzeug, konnte aber die Feder nicht führen. In Augenblicken der Kraft legte man ihm Fragen vor; auf die nach Namen, Stand und Alter erklärte er, er könne wegen Beängſtigung nicht ſprechen, deutete aber auf das Felleiſen, wo man ſeinen Päß finden werde, daraus werde man erfahren, wer er ſei. Dann wandte er ſich nach der anderen Seite. Doch brachte er mit großer Mühe die weſentlichen Umſtände des Mordes heraus; weitere Fragen nach ſeiner Perſon lehnte er ab mit den Worten, Lasciatemi, non posso parlare, dal mio passaporto lo rileverete.

Er dictirte nun ſein Teſtament. Ueber all ſein Vermögen, ſeine Rechte und Anſprüche ſolle nach dem Gutdünken des Cardinal Albani, ſeines gnädigſten Herrn und Gönners, ganz frei verfügt werden. Mit Ausnahme einiger Legate: 350 Ducaten, um die der Sänger Annibali wiſſe, für den Kupferſtecher Mogalli, hundert, die bei dem Maler Maron deponirt ſeien, für den Abate Piremei, zwanzig für den Armenfond in Trieſt, zehn Scudi für Todtenmeſſen und zwei Ducaten für Andreas Harthaber. Dieſe letzteren Legate ebenſo wie der Eingang des Teſtaments, wo er ſeine Seele dem allmächtigen Gott, der heiligſten Jungfrau und allen Heiligen empfiehlt, waren ihm von dem Capuciner angegeben worden. Zu unterzeichnen vermochte er das Teſtament nicht. — Sechs Stunden, bis vier Uhr, dauerten dieſe Qualen, während die Sonnenglut des italieniſchen Junitags über Stadt und Meer lag, dann ſtarb er. — — Die Section ergab, daß unter den fünf Bruſtwunden vier tödtlich und zwei raſchtödtlich waren. Außer der Verletzung der Lunge war das Zwerchfell zweimal durchſchnitten, ein Theil des Magens war durch die eine Oeffnung gedrungen, auch der Magen war leicht verletzt. — Man fand bei ihm eine goldene Uhr, einen Goldring mit Carneol, ein paar Knöpfe ebenſo, eine in Silber gefaßte Lupe, einen römiſchen Maßſtab, zwei grünſeidene Beutel, in einem 81 kaiſerliche Ducaten, im andern 27 Goldſtücke verſchiedenen Gepräges. Außerdem fand man Briefe, von Touſſaint aus Berlin (26. Januar), vom Erbprinzen (28.), von Moltke (10. Februar), von Münchhauſen (27. April), zwei vom Prinzen Georg aus dem Lager (15. u. 19. Mai). Seine Reiſebibliothek beſtand in Homer, Plautus, Martial und dem durchſchoſſenen Handexemplar der Kunſtgeſchichte, nebſt einer Liſte von zweiundſechzig Subſcribenten auf die Monumenti. Die Leiche wurde am 9. ohne Trauergepränge in die Pfarrkirche gebracht und in der gemeinen Grabſtätte einer Brüderſchaft beigeſetzt, von wo ſeine Gebeine in das allgemeine Beinhaus wanderten. Nicht einmal ſein Staub konnte alſo von dem Looſe alles Staubes, der Zerſtreuung, für eine Weile zu Gunſten liebender Erinnerung abgeſondert werden. Später errichtete ihm Roſetti in jener Kirche ein Kenotaph. — Der Mörder wurde bald darauf ergriffen, und

endigte am 20. Juli an demſelben Wochentag und zu derſelben Tagesſtunde auf dem Platz vor dem Fenſter, wo er den Mord begangen, auf dem Rade. —

Gewiß ein ſchrecklicherer Lebensſchluß kann nicht gedacht werden. Es iſt peinlich, mit einer ſolchen Scene endigen zu müſſen. Wenn man dieſe Geſchichte in Roſetti's actenmäßiger Darſtellung lieſt, ſo iſt es immer wieder, als verbreite ſich ein Schatten über das ganze Leben. Es ſind nicht die körperlichen Schmerzen allein; es iſt das Fallen von ſolcher Hand, es iſt die Troſtloſigkeit eines Endes in ſolcher Umgebung, in ſolcher Einſamkeit. Fern von allen, die ihn kennen und lieben; keine Macht der Welt vermag ein bekanntes Auge herbeizurufen, in welches das ſeinige beim Scheiden blicken kann. Bediente eines Wirthshauſes, Gerichtsperſonen die jede Minute wo die erlöſchende Flamme noch einmal aufglimmt abpaſſen, ihn mit Fragen zu quälen, Schatten von Mönchen und Prieſtern, mit Symbolen einer Religion, die ihm Balſam hätten werden können; aber dieſe Religion war nur eine Maske für ihn geweſen, ſie ſtand ſeinem Herzen fern. Zwar ihm ließen Schmerz und Schwäche keinen Raum für die reflectirten Qualen aus dem Bewußtſein ſeines Looſes. Für uns aber ſcheint dieſe Pein noch zu wachſen durch die Betrachtung, daß der ihn umſchleichende Mörder ſo lange ſein täglicher Umgang war; „man entſetzt ſich, ſagt W. Alexis, daß ein ſolcher Lump es war, der, nicht einen Winckelmann ermordete, aber in deſſen alleiniger Geſellſchaft ein Winckelmann die letzte Woche ſeines Lebens verbringen mußte".

Es widerſtrebt unſerm Sinn für Zuſammenhang und Geſetz im Menſchenleben, ein ſolches Ende einen unglücklichen Zufall zu nennen. Ein Leben, in dem man bisher ſoviel Zuſammenhang zwiſchen innerer Anlage, äußeren Schickſalen, erreichten Zielen und vollbrachten Werken beobachtete, ſollte es mitten im Lauf durch einen ſolchen blinden, brutalen Zufall ſeinen Schluß gefunden haben? Aber was für ein Zuſammenhang kann da ſein? Soll man, indem man die Oede dieſer letzten Stunden betrachtet, daran denken, wie einſam Winckelmann überhaupt im Leben ſtand? Es war niemand übrig von ſeiner Familie, und nie hatte er neue Bande geknüpft; ſein Vaterland hatte er aufgegeben, kaum knüpften ihn an daſſelbe Bande der Treue auch nur in der Empfindung; die väterliche Kirche hatte er verhandelt gegen eine, der er nur äußerlich angehörte. Er war Weltbürger, er dachte, wenn er ſchrieb, an die Nationen Europa's, an die Nachwelt. Halb Deutſcher, halb Italiener war er. Nun ſtieß ihn eine dunkle Hand zurück, als er ſein Vaterland wiederſehen wollte, und ehe er ſein geliebtes Italien wieder betrat, endete er an der Grenze beider Nationen, in einer welſchen Stadt die zum Reich gehörte; — nicht, wie man ihm gewünſcht hätte, in der hohen Stadt, wo ſein Herz war, wie der, von welchem Shelley ſang, ſein eignes Schickſal ahnend, de[illegible] dort hinkam,

— and bought. with prize of purest breath,
a grave among the eternal.

Vielleicht aber können wir uns damit beruhigen, daß sein Leben am Ziel war. In Aeußerungen aus den letzten Jahren finden sich manche Worte, die ein Gefühl des nahenden Endes verrathen; solche Todesahnungen drängen sich in seine Briefe voll vom Vorgenuß der Freude des Wiedersehns. Am Abend vor seinem 47. Geburtstag stellte er sich „höchstens noch ein zehn Jahre in Aussicht, bis er zu seinen Vätern gehen werde". „Wir sind ein Schatten des Nichts!" (8. August 1767). Immer spricht er von Ruhe, als seinem höchsten Gute, während er sich immer neue Arbeit, Sorge und Bewegung schafft. Er arbeitet heftig, sein Lebenswerk in würdiger Gestalt zu hinterlassen. So erhält man den Eindruck, daß eine Katastrophe bevorstehe, welche die Macht, die unser Leben formt, auf die eine oder andere Art herbeiführen werde. Wer den wirklichen Ausgang nicht kennte, würde nach aufmerksamer Betrachtung der letzten Jahre wohl ein natürliches Erlöschen seines Lichts erwarten.

Jene Macht, die über dem Menschenleben waltet — wie wir sie auch nennen mögen —, die allgegenwärtig ist in den äußeren Zufällen und in den Bewegungen des tiefsten Innern, sie hatte ihn erst unter Hemmungen aller Art erzogen, dann aber, nach fast vierzig Prüfungsjahren, alles von Gütern und Preisen des Lebens was sie ihm bestimmt, und dessen seine Natur fähig war, ihm reichlich gewährt, erfüllte Wünsche, Erkenntniß, Schaffen, Achtung, Ruhm, Freiheit, Lebensgenuß, Freundschaft, alles drängte sich in dreizehn Jahren zusammen. Dieß Maaß war nun voll, nach dreizehn Jahren war das letzte Sandkorn verronnen. Und wie er damals aus Dunkelheit und Dienstbarkeit mit einem Schritt in ein neues, freies, reiches Leben hineinversetzt worden war, in dem er, wie in einer neuen Geburt, sich erst anzufangen schien zu leben: so sollte nun auch der Uebergang von dieser Sonnenhöhe des Lebens in die Nacht, wo Niemand mehr wirken kann, ein kurzer sein, und wiederum knüpft er sich an eine Reise über die Alpen. Jener unwiderstehliche innere Zug, der ihn einst nach Rom trieb, seiner Bestimmung, seinem Glück entgegen, er trieb ihn jetzt in die Netze des Todes.

Die Menschen alter Zeit hätten in diesen Wechselfällen seines Lebens die räthselhafte Macht verehrt, welche jetzt wie mit mütterlicher Sorge ihren Günstling bildet, erzieht, die Schachsteine des Zufalls für ihn zurechtstellt, ihn hemmt, um ihn zu läutern und zu kräftigen. Die dann aber wie ein unbarmherziger Feind dasselbe Gebilde zur Zielscheibe ihres Hasses macht, (wie es Hiob erschütternd ausmalt) gegen ihn anstürmt, ihre Dämonen ihn verfolgen heißt, ihre Bluthunde auf ihn hetzt, seine Asche in den Wind streut und sein Andenken selbst vertilgt.

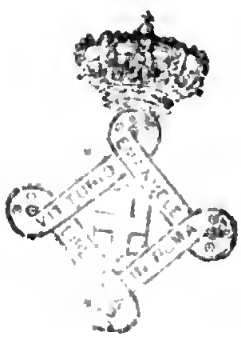
Indeß dieſe ernſten und zu keinem Ziel führenden Betrachtungen können wir uns vielleicht ganz erſparen. Was waren jene ſchreckensvollen Stunden mehr als ein Traum, ein Delirium, das kaum noch zu ſeinem Selbſt gehörte, ein Nichts verglichen mit dem herrlichen, was er gelebt, geſchaut und gedacht hatte. Mit dieſer verſöhnenden Betrachtung ſchloß Goethe.

„So war er denn auf der höchſten Stufe des Glücks, das er ſich nur hätte wünſchen dürfen, der Welt entſchwunden. Ihn erwartete das Vaterland, ihm ſtreckten ſeine Freunde die Arme entgegen, alle Aeußerungen der Liebe, deren er ſo ſehr bedurfte, alle Zeugniſſe der öffentlichen Achtung, auf die er ſoviel Werth legte, warteten ſeiner Erſcheinung, um ihn zu überhäufen. Und in dieſem Sinn dürfen wir ihn glücklich preiſen, daß er vom Gipfel des menſchlichen Daſeins zu den Seligen emporgeſtiegen, daß ein kurzer Schrecken, ein ſchneller Schmerz ihn von den Lebendigen hinweggenommen. Die Gebrechen des Alters, die Abnahme der Geiſteskräfte hat er nicht empfunden, die Zerſtreuung der Kunſtſchätze, die er, obgleich in einem andern Sinn vorausgeſagt, iſt nicht vor ſeinen Augen geſchehen, er hat als Mann gelebt, und iſt als ein vollſtändiger Mann von hinnen gegangen. Nun genießt er im Andenken der Nachwelt den Vortheil, als ein ewig Tüchtiger und Kräftiger zu erſcheinen: denn in der Geſtalt, wie der Menſch die Erde verläßt, wandelt er unter den Schatten".

Und die Theilnahme, die Liebe, die ihm nachgefolgt iſt, die Wirkungen deſſen was er gelehrt und geſchaffen, gehören ſie nicht auch mit zu ſeinem Selbſt? War es ein eitler Wahn, daß er ſtrebte, unſer, der Nachwelt würdig zu denken, zu ſchreiben? Wie man ſich erkennende Weſen vorſtellen könnte, denen was wir ein Individuum nennen, nur wie ein Weltkörper, ein Aggregat von Millionen Weſen erſchiene, und die Einheit nur als ein hinzugethanes, undeutliches Bild, ſo könnte man ſich auch Geiſter denken, welchen die Wirkungsſphäre eines Mannes, auch ſoweit ſie jenſeits ſeines Lebens hinausreicht, die Menſchen die er gebildet, die Gedanken die ihm nachgedacht werden, die Einrichtungen die er gegründet, die Liebe die er noch immer erweckt, wie mit zu ſeiner bewußten, empfindenden Exiſtenz gehörig erſchienen. —

Winckelmann glaubte an eine Freundſchaft, „die aus dem Schooße der ewigen Liebe ſtammt". Dieſes Gefühl, das er ſo oft, und oft ohne Erfolg, auf Sterbliche übertrug, iſt ihm auch nach ſeinem Tod gewidmet worden; ſeiner iſt mehr gedacht worden, als vieler, die gleichen und mehr Anſpruch auf das Andenken der Nachwelt hatten. Er lebt in Gott, dem Urquell des Schönen, deſſen Abglanz er hier geſucht und geahnt hat.

Druck von J. B. Hirſchfeld in Leipzig.



MAG 2003396

Digitized by Google